

José Luis Sánchez Noriega
De la literatura al cine

Paidós Comunicación

118

Cine



Teoría y análisis de la adaptación

De la literatura al cine

Paidós Comunicación **Cine**

Colección dirigida por Josep Lluís Fecé

72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. VV. AA. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
108. VV. AA. - *Profundo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J. L. Sánchez-Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*
127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*
128. J. M. Català - *La puesta en imágenes*
129. C. Metz - *El significante imaginario*
130. E. Shohat y R. Stam - *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*
131. G. de Lucas - *Vida secreta de las sombras*
133. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) vol. I*
134. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) vol. II*
139. A. Darley - *Cultura visual digital*
141. M. Ledo - *Del Cine-ojo a Dogma 95*
146. H. A. Giroux - *Cine y entretenimiento*
149. L. Tirard - *Lecciones de cine*
150. J. Costa y otros - *El principio del fin*
151. J. Costa i altres - *El principi de la fi*
152. V. J. Benet - *La cultura del cine*
155. J. Aumont - *Las teorías de los cineastas*

José Luis Sánchez Noriega

De la literatura al cine

Teoría y análisis de la adaptación

Prólogo de Jorge Urrutia



Ediciones Paidós
Barcelona Buenos Aires México

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2000 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-0896-8
Depósito legal: B-44.094/2004

Impreso en Gràfiques 92, S.A.,
Av. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Prólogo de Jorge Urrutia	11
Introducción. Atreverse con el relato	17

I. PARA UNA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

1. Convergencias y divergencias entre cine y literatura	23
1.1. Trasvases culturales: la fértil bastardía	23
1.2. El exilio del pensamiento	28
1.3. Novelización de películas	31
1.4. Influencia de la literatura en el cine	32
1.5. Influencia del cine en la literatura	35
1.6. La palabra en la imagen	38
2. Panorama teórico y ensayo de una tipología	45
2.1. Una historia de adaptaciones.	45
2.2. Qué es adaptar: autoría y adaptación.	47
2.3. Legitimidad y fidelidad: los términos de un debate	50

2.4. Condiciones, niveles y procedimientos en la novela.	56
2.5. Teatro, el falso amigo	59
2.6. Tipología de las adaptaciones novelísticas.	63
2.6.1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad	63
2.6.2. Según el tipo de relato	67
2.6.3. Según la extensión	69
2.6.4. Según la propuesta estético-cultural	70
2.7. Tipología de las adaptaciones teatrales	72
2.7.1. Adaptaciones de representaciones teatrales.	72
2.7.2. Adaptaciones de textos teatrales	73
2.8. Más allá de la adaptación: la decantación	75

II. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL RELATO

3. El texto narrativo.	81
3.1. Relato, historia y discurso	81
3.2. El proceso narrativo	83
3.3. El narrador (voz narrativa)	86
3.4. El modo narrativo o punto de vista	90
4. Tiempo y espacio narrativos.	97
4.1. Tiempo del relato.	97
4.2. Tiempo del discurso y tiempo de la historia	100
4.2.1. Orden	100
4.2.2. Duración	102
4.2.3. Frecuencia.	107
4.3. Ubicación temporal y simultaneidad/sucesividad	108
4.4. Polisemia del espacio	110
4.5. El espacio literario en la novela y el teatro	112
4.6. El espacio fílmico	114
4.7. Funciones del espacio dramático.	116
5. Otros componentes del relato	119
5.1. Puntuación y organización del relato	119
5.2. Narración y descripción	120
5.3. El diálogo	122
5.4. Clausura del relato	124
5.5. Los personajes	125
5.6. Proceso de recepción.	129

III. MODELOS DE PRÁCTICA ANALÍTICA

6. Esquema teórico para el análisis de las adaptaciones	135
6.1. Recopilación de algunos estudios comparatistas	135
6.2. Esquema de análisis comparativo de la adaptación.	138
7. Modelo de obra teatral: <i>La muerte y la doncella</i>	141
7.1. Contexto de producción	142
7.2. Análisis comparativo	143
8. Modelo de relato breve: <i>El sur</i>	153
8.1. Contexto de producción	154
8.2. Segmentación de la película	156
8.3. Análisis comparativo	158
9. Modelo de novela cinematográfica: <i>El tercer hombre</i>	167
9.1. Un texto subsidiario	168
9.2. Análisis comparativo	169
10. Modelo de novela: <i>La colmena</i>	177
10.1. Una obra emblemática.	178
10.2. Segmentación comparativa	180
10.3. Procedimientos de adaptación.	189
11. Modelo de adaptación libre de novela: <i>Carne trémula</i>	205
11.1. Contexto de producción	206
11.2. Segmentación del texto literario.	207
11.3. Segmentación del texto fílmico	210
11.4. Análisis comparativo	211
Anexo. Una filmografía de adaptaciones.	215
1. Literatura en español	215
2. Literatura clásica española	227
3. Otras literaturas peninsulares	228
4. Literatura universal	228
Bibliografía.	233

Prólogo

Cuando, en los años sesenta, después de una serie de trabajos de aproximación claramente asistemáticos, se encaró con seriedad el estudio de las relaciones del cine con la literatura, se buscó el paraguas comprensivo de la literatura comparada. Dentro de ese concepto entonces vigente de esa materia cabían multitud de estudios que relacionasen la literatura y el cine. Por ejemplo, los que tratan de las influencias de la literatura en el cine o de éste en aquélla, desde el punto de vista temático o formal. Las primeras suelen unirse al problema de las adaptaciones. Las segundas son ya las que irán correspondiendo más propiamente al estudio lingüístico o, mejor, semiótico: ¿es posible hallar estructuras fílmicas en obras literarias o viceversa?

La historia del cine cuenta con una lista casi interminable de películas basadas en obras literarias. Por razones obvias, no poseemos un trabajo general sobre ellas, pero sí datos parciales, tanto referidos a autores como a culturas nacionales en períodos determinados. En España se han elaborado varias listas, hasta el diccionario de adaptaciones de la literatura española, titulado simplemente *Cine y literatura*, de José Gómez Vilches, editado en 1998 por el Ayuntamiento de Málaga, diccionario hartamente incompleto, por cierto. Un estudio de conjunto sobre las adaptaciones permite ver cómo su carácter ha ido evolucionado a lo largo de los años, lo que André Bazin ya observó, sin llegar a explicarlo del todo.

Sin duda la introducción del concepto de intertextualidad cambió el modo de concebir la relación del cine con la literatura. La noción de texto primero de la literatura comparada se amplió hasta considerar en ella textos no exclusivamente literarios. La narratología afectó a los estudios comparatistas de los años ochenta y la consideración de la problemática de la traducción en paralelo a la propia teoría del conocimiento fue ya un paso de los años noventa. La teoría de Bajtín, desligada ya del reduccionismo que le impuso Julia Kristeva, ha renovado el estudio de las adaptaciones y acaba de permitir al profesor de la Université Laval de Québec, Richard Saint-Gelais, hablar de *transfictionnalité*, concepto que sitúa la adaptación más allá de los textos narrativos.

Los estudios de la relación cine/literatura han sufrido también en estos treinta años el paso de una concepción referencialista del lenguaje a otra concepción constructivista. Si el lenguaje ya no es una suerte de léxico que permite nombrar, sino una herramienta que afecta a nuestro concepto del mundo, si el nombrar implica tomar lugar en el contexto, se rompe la discontinuidad entre el mundo natural y la descripción y entra en crisis el concepto de representación y la propia noción de verdad.

El atractivo que el cine tiene, por su modernidad, unido a que su estudio ya resulta de indiscutible necesidad (la televisión o el videoclip, por ejemplo, aún no se han asentado con autoridad en el mundo de la academia) lo hacen proclive a las modas y se inclina según el viento que con mayor fuerza sople en cada momento. Son varios los caminos que puede tomar el estudio de las relaciones del cine con la literatura, y uno teme que el encarrilarse de los investigadores en una línea específica de análisis deje de lado posibilidades de estudio llenas de interés.

- Así, por ejemplo, el estudio de los contactos de todo tipo que los escritores establecieron con el cinematógrafo (a la manera erudita en que lo hace Rafael Utrera o no) tal vez sea una vía complementaria del análisis de los textos, pero los datos que se obtienen permiten comprender y explicar muchas cosas.

- En torno a las adaptaciones de obras literarias a la pantalla hay un estudio importante que puede hacerse: el de su frecuencia. Naturalmente, es preciso extraer las consecuencias sociológicas e ideológicas que puedan derivarse.

- El cine proporcionó a la literatura teóricas posibilidades de teóricos nuevos géneros, que fueron presentadas con denominaciones abusivas: novela-film, cine-drama, poema cinematográfico, cinematógrafo nacional, films de París... Pero en 1932 no extraña que *La mujer de aquella noche*, de Luis Manzano y Manuel de Góngora, se subtitle «Guión de película sonora en tres actos». No se busca ya un género intermedio, un compromiso entre el teatro y un cine que aún no existe, sino que se confiesa claramente lo que se hubiera querido hacer.

- Por último, y dentro de este brevísimo muestreo de líneas posibles de trabajo que vengo haciendo, es posible estudiar la adaptación inversa, del cine a la literatura. Precisamente contamos con un ejemplo, a mi entender precioso: Joaquín Dicenta hijo escribió el guión de una película de costumbres aragonesas; se tituló *Nobleza baturra* y se rodó en 1924. Tres años más tarde, en 1927, se adaptó para la escena, incorporándole un diálogo inexistente en el filme. El 1929 se publicó en la colección «El Teatro Moderno».

Si no olvidamos que el fenómeno de la adaptación no es en absoluto nuevo (los novelistas de éxito del XIX eran adaptados para la escena: Zola, Hugo, Dickens, Galdós, Pereda... ofrecerían ejemplos), resulta aún necesario estudiar las convergencias y divergencias entre el cine y la literatura a partir de una tipología genérica. Es un trabajo que servirá para una mejor historiografía de los géneros y, desde luego, para un mejor conocimiento de medios sobre los que se habla continuamente (y los socorridos cursos de verano sirven de campo de prácticas) sin fundamento alguno más allá de la inspiración sobrevenida.

José Luis Sánchez Noriega busca, por lo tanto, empezar por el principio, no dar nada por supuesto y elaborar casi un manual para el estudio comparativo del cine y la literatura, con la solidez y la eficacia habitual en su trabajo. Es un libro necesario para que podamos dar un paso adelante.

Durante al menos los veinticinco o treinta primeros años, el cine no soporta bien la comparación con la literatura, fuera de las vanguardias. Nada más natural. Solemos olvidar que no pueden expresarse conceptos de mayor complejidad que aquella que la tecnología de la expresión nos permite. Ello explica la abundante literatura sobre la insuficiencia del lenguaje, que o es efectivamente literatura, o denuncia la incapacidad del escritor. Y es que la expresión lingüística exige el conocimiento del léxico y, por ende, del código, pero también el de los distintos recursos de selección, combinación y ritmo que posibilitan extraer partido de aquél, es decir, utilizar al máximo las posibilidades que ofrece. Existen, pues, una o varias técnicas para el uso del lenguaje y un conocimiento de dichas técnicas, una tecnología.

Entendemos con facilidad que el relato fílmico no existe sin el uso de un canal de comunicación, es decir, de un aparataje que permita la elaboración, la transmisión y la lectura del mensaje en un lugar y un tiempo distintos de aquellos en los que se filmó y se montó la película (la realización de un filme suele necesitar dos actividades que no pueden, técnicamente, ser simultáneas). De no existir esa materialidad cinematográfica, careceríamos de los soportes de registro (las cintas de celuloide) y sería imposible no ya la recepción, sino el cine en sí mismo. Pero, además, dicho conjunto de aparatos construye el lenguaje fílmico o, al menos, participa de modo importante en su construcción. El lenguaje, aunque producto de unas actividades de composición, selección y combinación de imágenes con pretensiones significativas, sólo existe en tanto que una materialidad puede hacerlo posible.

Pero a la literatura le sucede también algo semejante. Para vencer el vacío existente entre escritura y lectura es preciso una materialidad objetual: el manuscrito, el impreso... Esa materialidad consiste en un soporte de registro y unas herramientas para marcarlo, además de una serie de signos gráficos que simbolizan el soporte primero de la literatura, la lengua (un sistema ya, a su vez, simbólico). Esto corresponde a la escritura como actividad fijadora del lenguaje. Además, tendremos que considerar las técnicas y normas del manejo de la lengua en virtud de la escrituralidad y la retórica. Todo ello constituye lo que es posible llamar el aparataje de la literatura y condiciona, en mayor o menor medida, la semiótica literaria. El manejo se hace posible gracias a una serie de conocimientos técnicos, que Bacon, y

con él Alejandro Guichot, podría haber denominado «ciencia de los instrumentos del discurso», pero que creo más exacto denominar tecnología de la literatura.

Naturalmente, numerosos filmes y novelas tratan los mismos temas, buscan reflejar ambientes semejantes, desarrollan mitos culturales o caen en idénticos tópicos. El estudio de tales coincidencias merece la pena. También son habituales las películas que se declaran adaptaciones de determinadas novelas, y el análisis de unas y de otras permite extraer datos sobre la personalidad de los autores y los intereses de los públicos. Pero son las diferencias entre los discursos lo que más obliga a reflexionar y lo que aún no entendemos suficientemente; por eso mismo busca, en parte, Sánchez Noriega sistematizarlas.

Pero podemos presumir también que las diferencias sean, en gran medida, tecnológicas. Al no contarse de la misma manera, no puede contarse lo mismo. La influencia de la glosemática, primero, y de la semiótica greimasiana del mundo natural, después, orientó las reflexiones hacia la forma del contenido o una estructura elemental de la significación. Contemplar la tecnología obliga a pensar que, sin que haya que olvidar a Hjelmslev ni al Greimas de *Du sens*, los condicionamientos técnicos y teóricos del medio determinan límites y posibilidades.

Resulta imposible disociar cualquier manifestación del pensamiento de las condiciones técnicas de inscripción, soporte y transmisión que la hicieron posible. Por lo tanto, el cambio tecnológico repercute en el régimen de las ideas. Cuando leemos en el libro décimo de *La república*, por ejemplo, que «todos los poetas, empezando por Homero, que ya traten en sus versos de la virtud o de cualquier otra materia, no son más que imitadores de fantasmas, sin llegar jamás a la realidad», asistimos a la negación que los modernos hacen de la cultura oral sobre la que se asentaba el concepto del mundo de los antiguos. Marshall McLuhan establecerá un diagnóstico similar aplicado, primero, a la difusión del alfabeto fonético, que también «produce una revolución en las formas de pensamiento y de organización social» y, luego, al paso del manuscrito al impreso que «ha transformado nuestras opiniones sobre el estilo literario y artístico, ha introducido ideas relacionadas con la originalidad y la propiedad literaria de las que poco o nada se sabía en la edad del manuscrito, y ha modificado los procesos psicológicos mediante los cuales empleamos palabras para la comunicación del pensamiento». Y Régis Debray, quien quisiera distinguir los efectos que produce la comunicación, según tenga como vehículo la voz de un orador en el ágora, la lectura salmodiada de un texto sagrado en una iglesia, o la lectura silenciosa de la biblia en lengua vernácula, propone una ciencia, llamada mediología, para estudiar las correlaciones entre las funciones sociales superiores y las estructuras técnicas de transmisión.

Desde el momento en que se conceptualiza con finalidad comunicativa, la tecnología condiciona el producto final. Podríamos decir que incluso el mundo vivido, la *Lebenswelt*, está cada vez más colonizado por el sistema de comunicación.

El cine primitivo no podía expresar más que aquello que su lenguaje en elaboración le permitía. Cada logro lingüístico constituye un hito dentro de la historia del lenguaje cinematográfico, pero no necesariamente dentro de la cultura. A lo largo del siglo hemos podido apreciar el enriquecimiento intelectual progresivo de los fil-

mes, no porque sus autores fueran necesariamente más inteligentes que sus predecesores, sino porque —aceptemos la expresión metafórica— «hablaban mejor».

Por ello tenía en gran medida razón Roger Boussinot cuando escribía —en 1967, hace más de treinta años— en su libro *Le cinéma est mort. Vive le cinéma!* (El cine ha muerto. ¡Viva el cine!) que «la historia del “cine” está ya cerrada. [...] La historia del cine se inscribe con exactitud entre las invenciones de dos mecánicas igualmente rudimentarias (en relación con sus evoluciones posteriores, claro es): el Cinematógrafo Lumière de 1895-1896 y el Magnetoscopio de 1965-1966».

La historia del cinematógrafo y la semiótica histórica del filme obligarán pronto no ya a comparar el cine con la literatura, sino el cine con el post-cine. Incluso cabe ya plantearse la comparación de un «filme del cine» con el mismo filme transformado, por los nuevos modo y contexto de visión, en «filme del post-cine», teniendo en cuenta el distinto efecto de realidad que sin duda modo y contexto producen.

Ahora bien, si el cine pudo significar un cambio en el sistema literario, hay una literatura anterior y otra posterior al cine, esta última afectada por él, del mismo modo que los manuales escolares distinguen una literatura oral y una literatura escrita. Personalmente estimo que, al ser los sistemas de la oralidad y de la escrituralidad absolutamente distintos, la llamada literatura oral no es literatura; en todo caso es pre-literatura. El cambio en los modos de concepción del mundo y de la realidad que el cine introduce obliga a considerar la existencia de una literatura con tantas variaciones con respecto a la anterior al cine que resulta lícito denominarla post-literatura. Los escritores fueron conscientes de ello desde muy temprano.

Si las producciones simbólicas de una sociedad en determinado momento histórico no pueden explicarse debidamente sin relacionarlas con las tecnologías en uso, resulta imposible considerar unos teóricos cine y literatura aislados de los nuevos soportes y de los lenguajes que conllevan, aunque estén éstos en período inicial. La importancia de algunos videoclips o las experiencias con los libros electrónicos así lo demuestran.

Para ello debemos contar con un trabajo metódico de comparación del discurso literario y del fílmico. Ésa es la gran virtud de este libro de José Luis Sánchez Noriega, que se presenta como teoría y práctica de una operación cotidiana en la historia del cine: la adaptación.

JORGE URRUTIA
Catedrático de Literatura
Universidad Carlos III de Madrid

Introducción. Atreverse con el relato

Las relaciones cine-literatura en su diversidad de tratamientos, intereses subyacentes, perspectivas de estudio, etc. resulta una de las cuestiones más tratadas a lo largo de la historia del cine y, sin embargo, con cierta insatisfacción, pues junto a lugares comunes y reiteraciones abundan puntos de vista y opiniones irreconciliables. Con relativa frecuencia aparecen libros, artículos de prensa y de publicaciones especializadas y se celebran seminarios y debates donde se vuelve a insistir en las desavenencias entre estos dos mundos; con la misma o mayor frecuencia se estrena una película basada en una obra literaria relevante que es acogida con desagrado por su incapacidad para plasmar en la pantalla el rico mundo que poseía el texto.

En este libro no nos ocupamos de las múltiples relaciones que se pueden establecer entre cine y literatura —nos limitamos a esbozar un panorama en el primer capítulo— sino que nos interesamos, en particular, por las adaptaciones de textos literarios al cine. Frente a otros trabajos que han tratado la cuestión desde la literatura —desde los conceptos, estética, cultura o preocupaciones propios de la teoría literaria— nuestra reflexión parte, por el contrario, del polo opuesto, desde el cine. Se trata, entonces, de profundizar en la trastienda de las películas en tanto que historias, que lleva inevitablemente al hecho narrativo, al irreductible acto de contar historias del que la literatura es su modo originario y, quizá hasta el siglo xx, privilegiado.

Aunque sea someramente, habría que indicar de qué literatura y de qué cine hablamos. Entendemos la literatura en sentido estricto, en tanto que hecho artístico; es decir, no consideramos otros textos escritos como reportajes periodísticos, biografías, libros de historia o ensayos. Es cierto que a partir de este tipo de textos se han hecho películas, pero estudiar estos trasvases no tiene mayor interés, dado que los textos sirven como material informativo para la elaboración del guión y en ningún caso se plantea una adaptación. De la literatura nos centramos en los dos géneros fundamentales: la novela y el teatro. Dos precisiones al respecto. Para nuestro trabajo, novela, cuento o novela corta o relato se diferencian únicamente en la extensión y pueden ser comprendidas dentro del mismo género. El problema de la adaptación se plantea con el teatro tradicional, con ese tipo de teatro que puede considerarse *de la palabra*, desde los griegos hasta la modernidad de Ibsen o Strindberg pasando por clásicos como Racine o Lope de Vega y, sobre todos ellos, William Shakespeare. Quedan al margen las formas teatrales de las culturas orientales o africanas y los modos de escena como la *commedia dell'arte*, la farsa, la revista y las formas parateatrales actuales como *happenings*, *performances* o la tradición del *music-hall*.

Convergen varias razones que justifican y animan nuestro trabajo. En primer lugar, a lo largo de su historia, el cine, en tanto que arte narrativo, ha tomado textos literarios como base para sus argumentos. La adaptación forma parte de la historia del cine y cualquier espectador de un filme que conozca la novela en que se inspira se siente autorizado para establecer una comparación que, por otra parte, surge de modo espontáneo, al margen de que, en muchos casos, la razón para ver la película está en comprobar qué opciones se han tomado en la adaptación. Entendemos que, dentro de las relaciones cine-literatura, la adaptación es la gran cuestión, tanto desde el interés del debate cultural como desde el análisis de las formas artísticas.

Efectivamente, una de las razones no menores para los estudios de las relaciones entre el cine y la literatura radica en la consideración del cine como hecho artístico, en su pertenencia al mismo ámbito cultural que la literatura. Al margen de cinefilias y aproximaciones meramente lúdicas, iconófigas y hasta fetichistas, esa consideración del cine como hecho cultural, que toma carta de naturaleza en los años sesenta, se ha extendido progresivamente y hoy abundan los ciudadanos que no sólo van al cine, sino que se informan previamente a fin de seleccionar la película y leen comentarios sobre la misma o su director. Son los mismos ciudadanos que leen ficción y ensayo, que disponen de mínimas videotecas y discotecas en sus casas o que asisten a exposiciones y museos de arte y de ciencia. Añádase a esto el hecho de que, a medida que aumenta la cultura cinematográfica, se disfruta más la adquisición de saber acerca del relato fílmico como tal, es decir, de las estructuras narrativas, de los mimbres con que se fabrica la ficción, del proceso de creación de historias.

Además, el análisis de la adaptación nos permitirá a) un mayor conocimiento de los textos literario y fílmico en cuanto se analizan los elementos constitutivos del relato y se pueden apreciar los mecanismos de construcción del texto; y b) un estudio de los propios mecanismos de adaptación, de las opciones que se llevan a cabo para

transmitir la misma historia por medios diferentes. Es decir, reflexionar sobre la adaptación de textos literarios al cine tiene interés en cuanto permite comprender el arte de la narración en sí mismo, ver cómo se desarrolla a través de los dos medios fundamentales y conocer con mayor profundidad los textos concretos (literario y fílmico) al descubrir nuevas perspectivas (Cortelazzo/Tomasi, 1998, 17-18).

El análisis comparatista también puede servir para esa difícilísima materia que es la escritura del guión, ya que reflexionar sobre las opciones y los procesos de la adaptación lleva inevitablemente a considerar todos los elementos que entran en juego en la escritura cinematográfica. Muy humildemente, porque ni siquiera los maestros indiscutidos del guión han sido siempre capaces de hacer escuela, pero desde el convencimiento de que el modelo que proponemos puede servir para estudiar las adaptaciones y, aplicado a filmes exitosos, para desentrañar las claves de la escritura del guión adaptado. Esa escritura se enmarca dentro del arte de la narración y basta hojear cualquier manual sobre esta cuestión (por ejemplo, Freixas, 1999) para comprobar cómo gran parte de los temas de estudio de la creación literaria coinciden con los que aparecen en este libro.

También nos ha animado a escribir este libro la existencia de debates, conferencias, cursos o seminarios que indagan en las relaciones cine-literatura desde las perspectivas más diversas —a veces con rigor y voluntad de conocimiento, otras con tratamientos episódicos y circunstanciales— y que, al menos, muestran que la cuestión mantiene un interés vivo, quizá por tratarse de una cuestión no resuelta...

* * *

Nuestro trabajo se inicia con una aproximación globalizadora a las relaciones cine-literatura (capítulo 1), posteriormente se plantean la historia, las reflexiones más importantes (autoría, procedimientos, legitimidad, fidelidad, condiciones, etc.) y una tipología de las adaptaciones literarias que han de servir para establecer el marco teórico de la cuestión y los principales puntos de debate (capítulo 2). En los tres capítulos de la segunda parte se enuncian los principios de narratología necesarios para abordar aquellos aspectos en que convergen los relatos literarios y fílmicos; se podrían extender indefinidamente —hasta dar lugar a toda una teoría del relato por sí misma o como elaboración fruto de una teoría del relato literario y otra del fílmico—, pero creemos que aparece lo fundamental y con un tratamiento suficiente.

Las dos primeras partes de nuestro trabajo se completan con la aplicación de los principios teóricos a unos modelos concretos de adaptaciones cinematográficas. Las cinco obras —que ofrecen otros tantos ejemplos de adaptaciones— han sido elegidas en función de la calidad de la película, de la variedad de los procedimientos y de la distancia respecto a la obra literaria. Ello servirá para mostrar la versatilidad del modelo de análisis y el diferente grado de profundización y extensión que se lleva a cabo en cada caso. Con esos seis estudios, si no se agotan los tipos de adaptaciones, al menos se da cuenta de la mayoría de ellos. Hemos elegido *La muerte y la doncella*, en lugar de alguna recurrente versión de Shakespeare o de teatro clásico,

porque nos parecía que una pieza actual en manos de un director de oficio podía mostrar mejor la viabilidad de la adaptación teatral. El caso de *El tercer hombre* ha sido elegido por tratarse de una novela que el propio autor escribe por encargo de un productor, consciente, por tanto, de su carácter subsidiario de la película a la que dará lugar. Como ejemplo de adaptación de cuento o relato breve nos parecía que *El Sur* era uno de los títulos más indicados, tanto por la calidad de la película como por la singularidad del texto literario, auténtica obra maestra cuya traslación al cine parecía, en principio, poco menos que imposible. Idéntica perspectiva nos animó a enfrentarnos con el análisis de *La colmena*, una de las más respetadas adaptaciones cinematográficas de obras literarias de reconocido prestigio. El caso de *Carne trémula* puede ser representativo de esas adaptaciones libres en las que un director de fuerte personalidad artística se inspira en una obra de mediana calidad.

Por último, incluimos como anexo una filmografía de adaptaciones literarias donde —además de algunos títulos fundamentales de la literatura universal— se recogen las adaptaciones de los autores más significativos de las letras españolas. Obviamente se trata de una filmografía breve, sin afán exhaustivo; el criterio fundamental ha sido la calidad de las obras y de los autores literarios y, por tanto, no figuran películas valiosas basadas en obras menores o autores de segunda categoría; se han incluido algunas producciones para televisión que poseen entidad cinematográfica y se han omitido los títulos de cine mudo. Filmografías más completas se encuentran en Gómez Vilches (1998), Alba (1999), Quesada (1986), Moncho Aguirre (1986) y Gómez Mesa (1978). Sin ser imprescindible para el resto de nuestro trabajo lo complementa y, sobre todo, puede ser de ayuda para profesores y educadores que quieran abordar la cuestión tratada en este libro, busquen un apoyo a sus explicaciones de obras literarias o al estudio de la Historia a través de textos literarios o fílmicos.

* * *

Por último, quiero dejar constancia de mi agradecimiento, por su estímulo constante y aprecio personal e intelectual, a los profesores Luis Gutiérrez Espada, Antonio Rodríguez de las Heras y Carlos Pérez-Reyes, a quienes dedico este trabajo.

I. PARA UNA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

1. Convergencias y divergencias entre cine y literatura

1.1. Trasvases culturales: la fértil bastardía

Las adaptaciones, trasposiciones, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones o como quiera que se denominen los procesos por los que una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc. tienen una tradición nada despreciable en la historia de la cultura, particularmente en el siglo xx. En general, hablamos de trasvases para referirnos al hecho de que hay creaciones pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos.

Al menos, podemos categorizar los siguientes trasvases: a) del teatro al teatro, por el que se hacen versiones modernizadas y paráfrasis de textos clásicos como los de Racine, Anouilh o Brecht a partir de *Antígona* de Sófocles; b) de la novela al teatro: *Santuario* (Faulkner) adaptado por Albert Camus o *Rayuela*, de Cortázar, en versión escénica de Jaime Kogan (1995); c) de la novela a la serie televisiva, como *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1994); d) del teatro a la televisión, como los dramas de la BBC y los viejos Estudio 1 de TVE; e) del cine a la novela: las novelizaciones de películas de Carrière; f) del cine al teatro: *Entre tinieblas. La función* (P. Almodóvar/F. Cabal, 1992); g) del cine a la televisión, bien porque se crea una

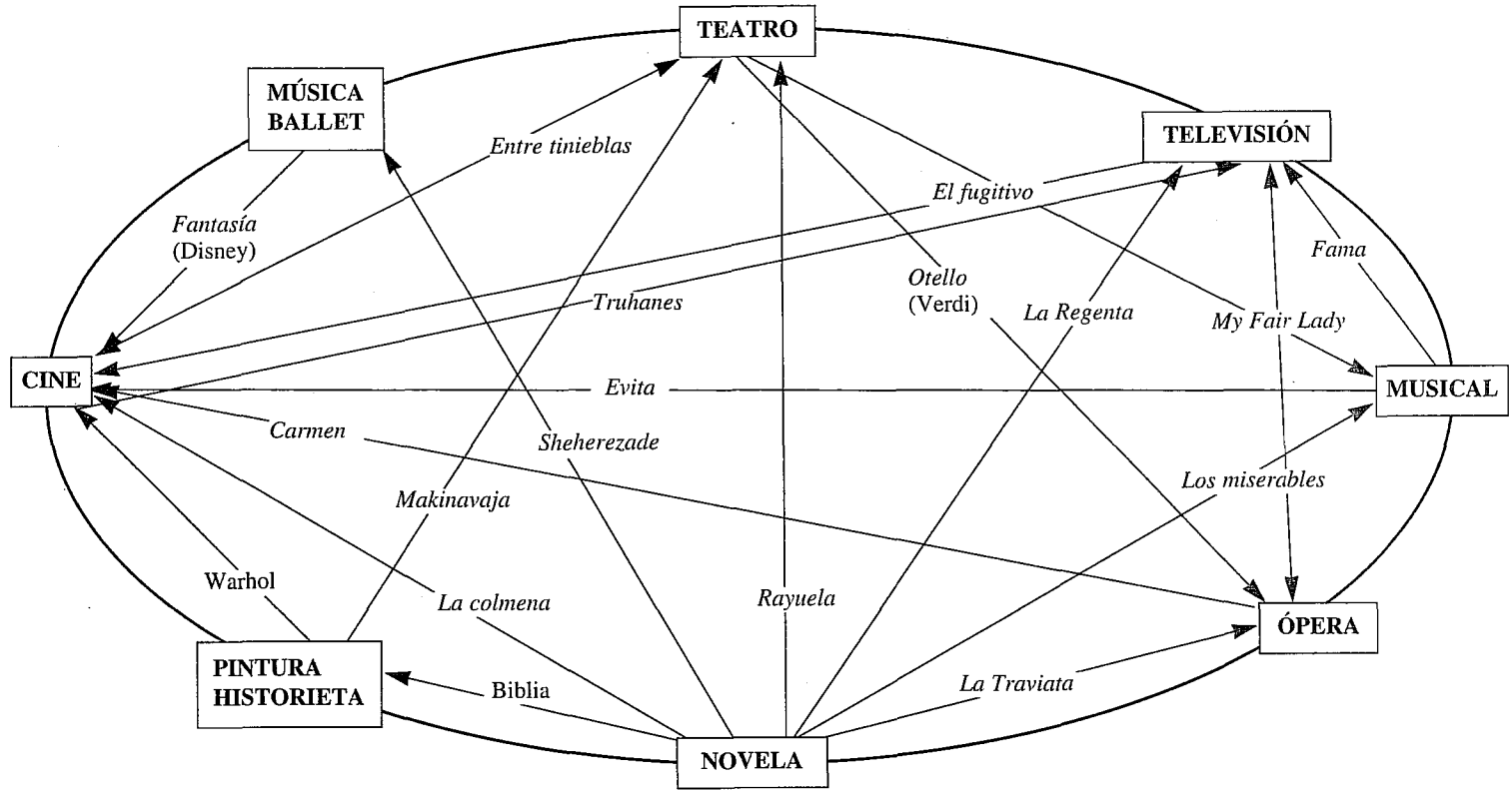
serie a partir de una película (*Truhanes*, Miguel Hermoso, 1983), bien porque se rueda un filme como eventual episodio piloto de una serie; h) de la televisión al cine: *Expediente X* (The X File, Rob Rowman, 1998) o *El fugitivo* (The Fugitive, Andrew Davis, 1993); i) del cine al cine, como las nuevas versiones de obras ya clásicas, los recurrentes *remakes*: *Breve encuentro* (Brief encounter, David Lean, 1946 y Alan Bridges, 1973); j) de la novela al musical o a la ópera: *Los miserables*; k) de la novela al ballet musical: *El sombrero de tres picos* de Falla; l) del teatro al ballet musical: *Bodas de sangre* (García Lorca y Antonio Gades) o *Romeo y Julieta* (Shakespeare y Prokofiev); m) del ballet musical al cine: *El amor brujo* (F. Rovira Bellet, 1967 y Carlos Saura, 1986); n) del teatro musical al cine: *Fama* (Fame, Alan Parker, 1980); ñ) de la historieta gráfica a la televisión y/o al cine: *Makinavaja, el último choriso* (Carlos Suárez, 1992), *Popeye* (Robert Altman, 1980) o las diversas entregas de *Superman*; o) de la pintura a la música: *Cuadros de una exposición* de Mussorgski/Ravel; p) de la novela o el cuento al dibujo animado: *Blancanieves* (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937); q) de la película al dibujo animado: *Men in black*; etc. (véase el diagrama adjunto).

Además de las adaptaciones del teatro o la novela al cine —que es el objeto fundamental de estudio en este libro— y de otros trasvases, como de la novela a la novela (paráfrasis de *El Quijote* de Borges o Unamuno), de la novela a la radio, del teatro a la radio, de la radio al teatro, de la radio a la televisión, etc. (Fuzellier, 1964, 124-129), hay argumentos que se han plasmado, con distinto orden, en teatro, cine y televisión, tanto en versiones de texto como musicales.

Es evidente que no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios expresivos exige hacer una obra original —no se puede trasladar un cuadro a una obra musical— y en tanto que el genio artístico desborda el mero comentario para proponer una creación genuina. Por ello habrá que distinguir los trasvases en general —que no pueden sino dar lugar a una obra nueva— de las adaptaciones, que, en principio, necesariamente son subsidiarias de la obra original. Aunque haya trasvases rechazables desde el punto de vista artístico, desde el mínimo de originalidad o entidad estética que se ha de exigir a la obra de arte, no se puede negar esa historia de obras que remiten a otras y de fecundaciones mutuas —estilísticas o temáticas— entre las distintas artes. Más allá de la estéril pretensión de un arte puro e incontaminado habrá que valorar la «fértil bastardía» y habrá que poner en cuestión cierta sobrevaloración del pionero, el primado estético por el que se concede una importancia desmedida a las propuestas innovadoras.

Respecto a lo primero, habrá que hablar de comentarios, variaciones o inspiraciones para referirnos a los trasvases entre medios absolutamente heterogéneos (pintura a música y viceversa, literatura a pintura y viceversa, literatura a música y viceversa) o entre medios homogéneos cuando las transformaciones de la materia expresiva tienen por resultado una obra completamente nueva. Ejemplo de ello pueden ser la partitura *Cuadros de una exposición* de Mussorgski y Ravel (que toma como punto de partida una obra plástica, pero no se puede decir que trasvasa o que adapta la pintura a la música), las abundantes óperas cuyo libreto se basa en nove-

ESQUEMA DE TRASVASES CULTURALES



las u obras teatrales,¹ la llamada pintura narrativa o el enorme catálogo de temas bíblicos que existe en la historia del arte. De lo segundo, las abundantes variaciones que existen en el terreno de la pintura: la serie picassiana de *Meninas* o el Inocencio X de Francis Bacon, que se basan en las obras respectivas de Velázquez, la *Última cena* de Warhol o *Choqq* de Marcel Duchamp, que parafrasean a Leonardo, o, en la literatura, las tragedias griegas que han sido versionadas, etc.

Dentro de los trasvases podemos hablar con mayor propiedad de adaptaciones para referirnos al ciclo novela-cine-teatro-televisión, donde se puede cambiar el orden de los medios expresivos, siendo conscientes de que, de ordinario, es la materia literaria (novela o cuento) el origen del ciclo.² El esquema de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, además de haber sido adaptada en diversas ocasiones (*A Midsummer Night's Dream*, Max Reinhardt, 1935; Peter Hall, 1968; Senoci Svatojanske, Jiri Trnka, 1958; o, en versión de ballet, por George Balanchine y Dan Eriksen, 1966) da lugar a argumentos de laberinto sentimental de talante tan diverso como *Sonrisas de una noche de verano* (Sommarnattens Leende, Ingmar Bergman, 1955) y *Comedia sexual de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, Woody Allen, 1982). Del *Hamlet* shakespeariano se han realizado películas (Laurence Olivier, 1948; Grigori Kozintsev, 1964; Tony Richardson, 1969; Franco Zeffirelli, 1990; Kenneth Branagh, 1996), obras de teatro que toman el personaje principal (*Hamlet-Machine*, de Heiner Müller) u otros (*Rosencrantz y Guildenstern han muerto* [*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Tom Stoppard, 1990]), amplían la obra, la reducen o toman motivos hamletianos (*La gaviota*, de Chejov) (Helbo, 1997, 21). Algunos argumentos parecen ofrecer tal potencial de sugestión a distintos autores que recorren todos los medios posibles (novela, cine, ópera, ballet): *Muerte en Venecia* es una novela de Thomas Mann, una película de Luchino Visconti y una ópera de Benjamin Britten.

En algunos casos, estos trasvases devienen en mitos, como sucede con el de Carmen, que surge como novela (Mérimée) y da lugar a una ópera (Bizet), versiones de la ópera para el cine (*Carmen* [Christian Jaque, 1942], *Carmen de Bizet* [Francesco Rosi, 1983]), recreaciones (*Carmen* [Charles Chaplin, 1916]) o variaciones de carácter musical (*Carmen* [Carlos Saura, 1983] y *Carmen Jones* [Otto Preminger, 1954]); o con el mito de Don Juan, que tiene versiones teatrales (*El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *Don Juan* de Molière, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla),

1. Como es notorio, una gran parte de las óperas —*Otello*, *La Traviata* o *Falstaff* (Verdi), *Las bodas de Figaro* (Mozart), *Lucía de Lammermoor* (Donizetti), *Werther* (Massenet), *Elektra* (Strauss), *Antígona* (Gluck), *Orfeo y Euridice* (Gluck) o *Edipo Rey*, la ópera de Stravinski cuyo libreto de Danielou adapta el texto de Cocteau, a su vez inspirado en Sófocles, etc.— se basan en obras literarias, aunque, ciertamente, la partitura se sobrepone al texto adaptado y llega a eclipsarlo.

2. Por limitarnos a los últimos años y a la secuencia novela-cine-teatro, podemos señalar *La leyenda del santo bebedor*, un relato corto escrito por Joseph Roth, filmado por Ermanno Olmi (1988) y teatralizado por Fernando Romo (1997); la novela *Trainspotting* de Irvine Welsh, que en 1996 fue adaptada al cine por Danny Boyle y puesta en escena por Eduardo Fuentes; la novela de Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras* es adaptada a la pantalla por José María Gutiérrez (1975) y a la escena por Pérez Puig (1996); de *Tristana*, de Galdós, existe la película de Buñuel (1970) y la obra de Enrique Llovet (1983).

novelísticas (*Don Juan* de G. Torrente Ballester), operísticas (*Don Giovanni* de Mozart, basado en Molière) y cinematográficas que se basan en el texto teatral (*Don Juan Tenorio* [Alejandro Perla, 1952]), en la ópera (*Don Giovanni* [Joseph Losey, 1979]) o constituyen interpretaciones (*Don Juan en los infiernos* [Gonzalo Suárez, 1991]) y variaciones (*Don Juan et Faust* [Marcel L'Herbier, 1922]).

Resulta interesante constatar, como hacen Jordi Balló y Xavier Pérez (1997) en su sugestivo trabajo, que la mayoría de los argumentos cinematográficos tiene un origen literario y ya en la propia literatura (narrativa y teatral) —y, por supuesto, en el cine— se han producido adaptaciones, versiones, interpretaciones y comentarios de todo tipo. Aunque estos autores reducen en exceso los esquemas temático-narrativos —que limitan a 21, cuando sería más justo ampliar ese número—, no cabe duda de que al menos esas dos decenas constituyen buena parte de las tramas de que se ha valido el cine a la hora de contar historias: la *Ilíada* y la *Odisea* dan lugar a los relatos de búsqueda de tesoros y de retorno al hogar; la *Eneida* establece el prototipo de narraciones de fundación de nueva patria; los textos evangélicos son paradigmas del enviado liberador como el ángel caído del Génesis lo es del Maligno que puede adoptar muchas formas; la *Orestíada* es modelo de los relatos de venganza y *Antígona* de la persona débil y víctima frente al tirano; la dialéctica de lo nuevo y lo viejo aparece de modo ejemplar en *El jardín de los cerezos* de Chejov, etc.

Además de los escritores-cineastas de que hablamos más adelante, hay autores que se han expresado en distintos medios (teatro, televisión, novela o cine), incluso haciendo sucesivas versiones de una misma obra. Así, en el ámbito cultural español, Fernando Fernán-Gómez ha escrito la obra teatral *Las bicicletas son para el verano* (1978), que fue representada en 1982 y llevada al cine por Jaime Chávarri en 1984; *El mar y el tiempo* apareció en primer lugar como serie de televisión (1987), para posteriormente transformarse en novela (1988) y película (1989); y *El viaje a ninguna parte* surgió como guión radiofónico (1984), que posteriormente se adapta a novela (1985) y película (1986).

Al margen de la evidente oportunidad comercial que motiva la mayoría de los proyectos, las adaptaciones de cine a cine (*remakes*) son tan antiguas como la historia del cine. Además de existir varias versiones en las primeras cintas de los Lumière o de Edison, abundan las películas que modernizan y/o perfeccionan otras ya existentes, sea dentro del cine mudo —como el *Viaje a la Luna* (1909) de Segundo de Chomón respecto al título homónimo de Méliès (1902)— o del sonoro respecto al silente, como el *Ben Hur* (William Wyler, 1959) que adapta el de Fred Niblo (1925). A veces es un mismo cineasta quien lleva a cabo una nueva versión, como Alfred Hitchcock con *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*), que rueda en 1934 y en 1956. También existen trasvases parciales, lo que comúnmente se suele conocer por el concepto equívoco de influencia. No cabe duda de que la historia de la pintura ha influido en el cine y hay películas cuyo cromatismo está directamente inspirado en épocas y autores; o la danza, presente no sólo en filmes musicales, sino también en coreografías del cine de aventuras, particularmente en el cine de esgrima —*Robin Hood* (Allan Dwan, 1922) o *El temible burlón* (*The Crimson Pirate*, Robert Siodmak, 1952) — o en el *western* (*Duelo de titanes*

[*Gunfight at OK Corral*, John Sturges, 1957] o *Duelo al sol* [Duel in the Sun, King Vidor, 1946]); o la arquitectura, que puede inspirar decorados cinematográficos, como los rascacielos neoyorquinos que sirven a Fritz Lang para *Metropolis* (1926) (Ruiz Baños/Cervera Salinas/Rodríguez Muñoz, 1998).

1.2. El exilio del pensamiento

Es tan común como poco matizado señalar el rechazo de los escritores ante el cine. En los orígenes hubo actitudes opuestas: mientras novelistas y poetas de las vanguardias —formalistas rusos, futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas— y teóricos del arte vieron en el cine un nuevo modo de expresión que abría posibilidades para la creatividad o reflexionaron sobre su lugar dentro de las artes, en general los literatos más clásicos rechazaban el cine por la escasa consideración artística que se le concedía a la narración en imágenes y por la insuficiencia de las primeras adaptaciones de obras teatrales. Junto a testimonios más optimistas hay enemigos incondicionales, como Georges Duhamel —que considera el cine «una diversión de esclavos, pasatiempo de iletrados»— o Anatole France —«no se trata del fin del mundo, pero sí del fin de una generación»— (véase Clerc, 1993, 17).

En nuestro país, los autores de la Generación del 98 más bien muestran una actitud displicente o incluso de rechazo (Unamuno), pero a lo largo del primer tercio de siglo hay escritores como Jardiel Poncela, López Rubio, Benavente, Eduardo Zamacois, Adrià Gual, Eduardo Marquina, Baroja, Fernández Flórez, Pemán o Giménez Caballero que colaboran en adaptaciones de obras propias o que llegan a ponerse detrás de la cámara (Benavente, Neville o Giménez Caballero) (véase Riambau/Torreiro, 1998, 94-102), al margen de quienes, desde muy pronto, reflexionan sobre el cine como espectáculo (Francisco Ayala). Parece que la Generación del 27 se muestra más receptiva y autores como Alberti, Salinas o Cernuda escriben diversos homenajes a películas, cómicos o géneros cinematográficos. En América Latina, algunos escritores como el peruano Federico Blume, el colombiano Samuel Velázquez o el puertorriqueño Luis Llorens Torres se dedican a dirigir, y se da el caso singular de que el novelista mexicano Federico Gamboa rueda *Santa* (1914), basada en su novela homónima, y se filma a sí mismo leyendo extractos de su obra, lo que no impidió que el público aplaudiera esta extraña fórmula de adaptación literaria al cine (Talens/Zunzunegui, 1997, 152-157).

Harry M. Geduld (1981) ofrece una recopilación de textos suficientemente representativos de los encuentros y desencuentros entre los escritores y el mundo del cine. Cabe destacar el optimismo y la perspicacia de León Tolstoi al considerar que el cine «ha adivinado el misterio del movimiento», la unilateralidad de Virginia Wolf cuando niega la posibilidad de las adaptaciones literarias y sitúa el futuro del cine únicamente en la emoción plástica, en metáforas visuales que profundicen en la pintura o la poesía, el aprecio de Jack London por la capacidad del cine para la democratización del arte, el juicio certero de Bertold Brecht al señalar las insuficiencias del cine de inspiración teatral y considerar la posibilidad de una fecunda-

ción mutua, la consideración de W. Somerset Maugham de que el cine necesita una escritura específica o las diferencias entre teatro y cine expresadas por T. S. Eliot a partir de la adaptación de su obra *Murder in the Cathedral* (George Hoellering, 1951).

Probablemente, el principal motivo de desencuentro ha sido la colaboración de los escritores en la producción de películas, tanto cuando se trataba de adaptar obras literarias propias como cuando se les ha requerido para colaborar en guiones originales o en la adaptación de textos ajenos. Al margen de personas que han combinado su profesión de guionistas con la publicación de novelas, la inmensa mayoría de los grandes escritores se han visto defraudados por el mundo del cine, incluso cuando se sentían fascinados por el hecho cinematográfico, como es el caso de los novelistas norteamericanos de más fama, que son contratados por Hollywood en la década de los treinta: William Faulkner, Dorothy Parker, Clifford Odets, John Steinbeck, Scott Fitzgerald, Thomas Mann, Ben Hetch o el dramaturgo alemán Bertold Brecht. Faulkner constituye un caso paradigmático de esta relación conflictiva entre los escritores y el cine. Durante veinte años colabora como guionista y dialoguista, además de adaptar o vender los derechos de obras propias y, sin embargo, el cine en cuanto tal no tiene reflejo en su literatura. Probablemente, ello se deba a que se acomodó al sistema de los estudios como profesional, sin tratar de hacer una obra personal (Cantos, 1997, 71). Otros escritores han dejado obras literarias —como *El último magnate* de Scott Fitzgerald o *El día de la langosta* de Nathanael West— en las que hay una mirada crítica hacia Hollywood.

No hay que despreciar el hecho de que la colaboración con el cine supone para los escritores un aliciente económico de envergadura, sobre todo si tenemos en cuenta que muchos de ellos tienen dificultades para vivir de la escritura e incluso los más famosos pasan épocas de incertidumbre. En la segunda mitad de los cuarenta, los grandes estudios de Hollywood tienen contratados a 560 escritores (175 la Metro). Por ejemplo, trabajando para el cine, William Faulkner cobra 6.000 dólares en un año (1932), más de lo que había ganado en toda su vida; y a Nathanael West le pagan en dos semanas más de lo que conseguido por sus dos libros (Bradley, 1995, 16-17). Pero, tras vender los derechos de autor para el cine, una gran mayoría ha rechazado las películas que adaptaban sus obras.³

A estas razones hay que añadir el hecho de que no resulta fácil que un escritor se adapte al engranaje industrial del cine. Las condiciones profesionales no eran muy halagüeñas: trabajo a destajo, con horario de oficina, sábados incluidos, el miedo al fracaso y múltiples decisiones que dificultan el proceso creador. El novelista está acostumbrado a un proceso de creación en el que opera como dueño absoluto de la materia y de las opciones que toma, es un demiurgo que trabaja con textos que

3. El testimonio de Juan Marsé puede ser representativo: «En general estoy desilusionado porque las adaptaciones son más que discutibles. Claro que cuando firmas los derechos de tus novelas y no intervienes personalmente en la confección de los guiones puede esperarse que sucedan cosas terribles [...] para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera. Pero las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles» (Amell, 1997)

va puliendo hasta la forma definitiva que llega a la imprenta, se siente artista solitario y único que controla todo el proceso de creación, desde la idea germinal hasta la forma definitiva. Una persona habituada a esas condiciones no acepta fácilmente que los productores impongan cambios en sus historias o que los guionistas a sueldo de aquéllos reescriban capítulos, eliminen acciones y fusionen personajes; y le hagan reescribir varias veces un mismo trabajo para que finalmente sea desechado en beneficio de otra versión. De ahí las palabras de Raymond Chandler: «Creo sentir una suerte de exilio del pensamiento, cierta nostalgia de un cuarto silencioso y una mente equilibrada» (Speranza, 1997).

Por otra parte, hay que destacar la existencia de escritores cineastas, de autores fundamentalmente dotados para la escritura o que, habiendo ejercido su vocación creadora a través de los textos, han rodado películas, como Jean Cocteau, Sam Sepphard, Norman Mailer, Jean Genet, Peter Handke, David Mamet, Eugène Ionesco, André Malraux, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Juan García Aienza o Susan Sontag; en algunos casos habría que matizar que se trata de autores que utilizan el medio fílmico y el literario indistintamente —Pier Paolo Pasolini, David Mamet o, en nuestro país, Edgar Neville, Jesús Fernández Santos, Fernando Fernán-Gómez o Gonzalo Suárez— y, en buena medida, ambos medios se fecundan uno a otro en tanto que su literatura puede ser muy visual y su cine rompe la narratividad en aras de la expresión poética (Pasolini), se muestra deudor de textos, autores o mitos literarios (Gonzalo Suárez) o llega a un punto de convergencia, como sucede con el *ciné-roman* de Robbe-Grillet. En el caso de Gonzalo Suárez, además de rodar películas basadas en obras de Valle-Inclán (*Beatriz*, 1976), Clarín (*La Regenta*, 1974), Blanco Amor (*Parranda*, 1977), Lewis Carroll (*La reina anónima*, 1992) o Andersen (*El detective y la muerte*, 1994), se ha inspirado en obras literarias propias —*Ditirambo* (1967) y *Epílogo* (1984)— y ha recreado aspectos del mundo de la literatura en el amplio sentido de la expresión: desde vidas históricas o ficticias de escritores a recreaciones de novelas, en *El extraño caso del doctor Fausto* (1969), *Remando al viento* (1988), *Don Juan en los infiernos* (1991) y *Mi nombre es sombra* (1996), donde hace una interpretación del mito del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Julio Cortázar ha señalado certeramente al respecto:

Gonzalo Suárez: ¿Escritor que hace cine, cineasta que regresa a la literatura? De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las bibliografías y los catálogos; de cuando en cuando, también hay lectores o espectadores que siguen prefiriendo las mariposas vivas a las que duermen su triste sueño en cajas de cristal (*Les Lettres Françaises*, 1997, citado en *Cinemedia*, Canal Plus/SGAE, 1997).

Frente a generaciones anteriores como la de Cocteau, Aragon o Breton, formada por intelectuales que utilizan diversos medios de expresión, incluido el cine; o de cineastas en sentido estricto sin gran cultura literaria, Pere Gimferrer (1995) considera que hay toda una generación de creadores nacidos en torno a los años treinta (Godard, Chabrol, Truffaut, Bertolucci...) en la que «hay un porcentaje muy eleva-

do de gente que duda entre la literatura y el cine» y, a la hora de hacer cine, en ellos tendría tanta ascendencia la cultura cinematográfica como la literaria.

1.3. Novelización de películas

El carácter esencialmente narrativo del cine ha sido apreciado por los impulsores de la novelización de películas que se da a principios de siglo en Francia —Pathé contrata a novelistas a partir de 1905 y llega a tener trescientos en nómina— y en Estados Unidos. Las versiones noveladas de los filmes por episodios, conocidas como *ciné-romans*, son publicadas en la prensa semanal, simultánea o posteriormente al estreno de la película, a modo de novela por entregas, con un propósito netamente comercial —tanto para vender revistas o el libro posterior como para promocionar las películas—, como revelan testimonios de escritores empleados en esa tarea (Clerc, 1993, 96-103); en ocasiones son las propias películas las que se inspiran en novelas de episodios como *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913). Desde el punto de vista literario, en estas novelizaciones se emplean procedimientos opuestos, incluso dentro de la misma obra: a veces hay una recreación de los filmes con fuerte presencia de un narrador que actúa como filtro interpretativo de lo visto en la pantalla y en otras, por el contrario, se procede transcribiendo el guión y limitándose a los diálogos y las descripciones visuales.

Más tarde, se intenta nada menos que crear un nuevo género literario, una especie de literatura visual, como con la colección Cinario iniciada por Gallimard en 1925, en cuya presentación se afirma que «hasta ahora el cine ha tomado prestados sus temas de diversos géneros (novela, cuento, teatro) que se adecuan mal a su técnica y a su espíritu. No tiene literatura propia. El propósito de esta colección es crear una para él. A una forma de arte nueva debe adaptarse un pensamiento nuevo expresado de forma nueva.» (citado por Clerc, 1993, 26). Son textos destinados a ser convertidos en películas y tienen la pretensión de que el lector imagine el filme antes de su realización.

Junto a la recurrente publicación de guiones correspondientes a películas ya hechas, Robbe-Grillet ensaya un nuevo género con la publicación del así llamado *ciné-roman*, el guión en que se basa *L'Anné dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), al que sigue *L'Immortelle* (1963) que, habiendo sido escrito antes de la realización de la película firmada por el propio Robbe-Grillet, se publica con añadidos tras el rodaje, en lo que parece una escritura que da cuenta de su propia evolución o un intento de escritura para el cine que se enriquece con la plasmación fílmica antes de volver a la literatura.

La novelización de películas responde, por otra parte, a la existencia en el público de la necesidad de volver sobre historias ya conocidas por un medio y susceptibles de ser experimentadas por otro, aunque la mayoría de las veces se presenta como operación comercial donde no existe voluntad de hacer literatura, sino mera transposición que aprovecha el éxito de un filme para, a partir del guión o del propio filme, escribir un relato. Algunos guionistas vienen publicando sistemáticamente

te versiones noveladas de sus guiones filmados, como Jean-Claude Carrière con *Las vacaciones de Monsieur Hulot* (Les Vacances de M. Hulot, Jacques Tati, 1958), *Viva María* (Louis Malle, 1966) y *El regreso de Martin Guerre* (Le Retour de Martin Guerre, Daniel Vigne, 1983).

1.4. Influencia de la literatura en el cine

Un repaso a las cinematografías de los diferentes países y a las diversas estéticas nos haría ver cómo, a lo largo de la historia del cine, hay un permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos. La búsqueda de historias en los textos literarios se remonta a los mismos comienzos del cine; pero en los orígenes no hay una distinción neta entre documentales y argumentales y, probablemente, una de las razones por las que se recurre a obras literarias está en el desarrollo de la ficción, sobre todo a partir de 1904-1905, cuando se comprueba que las películas con actores se venden más que los documentales (tres veces y media más, en el caso de las producciones de Edison) (Talens/Zunzunegui, 1998a, 256).

En 1908, la productora Pathé, de acuerdo con la pretensión extendida en la época, trata de proporcionar un estatuto artístico al cine, hasta entonces poco más que un espectáculo de feria, y funda la sociedad SCAGL (siglas que corresponden al pomposo nombre de Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras) y, posteriormente, Film d'Art. Se contratan escritores y dramaturgos de renombre, actores de teatro de la Comédie Française y músicos reconocidos (Saint-Saëns) para el rodaje de argumentos basados en hechos históricos, en obras inspiradas en textos de Alejandro Dumas, Walter Scott o Víctor Hugo y en textos de clásicos grecolatinos. La sesión inaugural en diciembre de 1908 incluye, además de la proyección de la película *L'Assassinat du Duc de Guise*, de Le Bargy y Calmette, una pantomima, la lectura de un poema de Edmond Rostand y un número de ballet. Otro productor, Éclair, crea con el mismo propósito la Asociación Cinematográfica de Autores Dramáticos; en Estados Unidos surge en 1912 la productora Famous Players; en esa época la Nordisk danesa y otras productoras escandinavas adaptan novelas y obras dramáticas con el mismo fin; en Italia la Film d'Arte realiza numerosas adaptaciones de Shakespeare y de obras inspiradas en la antigüedad clásica y en óperas conocidas. En buena medida, «el cine en sus primeros tiempos se propone llevar cuanto antes a la pantalla la biblioteca ideal del pueblo y, luego, los repertorios teatrales y operísticos» (Talens/Zunzunegui, 1998b, 92). En Alemania el *Autorenfilm* confía más en argumentos originales a cargo de escritores famosos. En 1926 Boris Eichenbaum, tras afirmar la mayor facilidad de adaptación de la novela al cine que de la novela al teatro, toma nota de que los grandes escritores rusos (Tolstoi, Leskov, Chejov, Gorki, Dostoievski) han sido llevados a la pantalla (Albèra, comp., 1998, 197-209). En nuestro país, la creación de Barcinógrafo por Adrià Gual en 1913 parece que responde a un interés compartido con el Film d'Art; en los comienzos de la segunda década del siglo xx hay obras que adaptan textos teatrales de autores como

Calderón, el Duque de Rivas, Ángel Guimerà, Tamayo y Baus, Arniches o Benavente; y a lo largo de las dos décadas siguientes son frecuentes las adaptaciones de los Álvarez Quintero, Benavente, Marquina, Neville, Jardiel Poncela, etc. (Guarinos, 1996, 18, 24-25; véase Anexo).

El proyecto del Film d'Art apenas dura unos años, pues los resultados no son muy alentadores debido a los costes de producción (decorados y vestuario lujosos), la dependencia de grandes actores teatrales y, sobre todo, a que resulta un cine acartonado de relativo éxito popular. Incluso parece haber cierta prepotencia a la hora de enfrentarse a los dramaturgos: «Estoy rescribiendo a Shakespeare. El imbécil ha dejado fuera las cosas más maravillosas» dice Ferdinand Zecca, según una célebre anécdota (Kracauer, 1989, 281). En todo caso, hay que valorar la labor cultural que realiza el cine en la sociedad de principios de siglo, mayoritariamente analfabeta, aun cuando su pretensión inicial fuera la dignificación artística del nuevo medio y la conquista del público burgués. Como subraya Monica Dall'Asta:

Si no se puede ignorar el empobrecimiento resultante de las adaptaciones cinematográficas con respecto al original, la importancia de la obra de divulgación cultural realizada por el cine es igualmente innegable. Piénsese, por ejemplo, en la colaboración con las editoriales que empieza a establecerse hacia mediados de la primera década del siglo, cuando los clásicos llevados a la fama por el cine vuelven a publicarse en nuevas ediciones ilustradas con las imágenes de las películas. (Talens/Zunzunegui, 1998a, 285).

Desde otra perspectiva, en los años cincuenta, teóricos franceses como Étienne Fuzellier, Henri Agel y Paul Leglise —inspirados por el trabajo de Claude-Edmonde Magny (*L'Âge du roman américaine*, 1948) donde se estudia el peso del cine en la novela norteamericana de la «generación perdida»— indagan en la existencia de procedimientos narrativos cinematográficos en la literatura anterior a la existencia del cine. Nos podríamos remontar a Platón y su célebre metáfora de la caverna para comprobar que los escritores se han valido de descripciones visuales, representaciones del movimiento, etc. que posteriormente con el cine adquieren una entidad singular. Un texto fundamental ha sido el análisis que Paul Légise presenta en el Congreso de Filmología celebrado en París en 1955, en el que toma el primer canto de la *Eneida* y hace una segmentación indicando movimientos de cámara y encuadres. Umberto Eco ha señalado el carácter «precinematográfico» del comienzo de *Los novios*, de Manzoni (*El País*, 7-3-85), Zamora Vicente ve procedimientos cinematográficos en Tirso de Molina, Dámaso Alonso en dos estrofas de *Vida retirada* de Fray Luis de León, Entrambasaguas en el teatro del Siglo de Oro...

La hipótesis subyacente a estos estudios considera que hay textos «visuales» y modos narrativos y descripciones que posteriormente el cine ha puesto de manifiesto como procedimientos privilegiados de su forma narrativa. Villanueva (1994, 422-423) concreta algunas de las técnicas de la novela que han sido aprovechadas por el cine:

Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya inversiones temporales —lo que en cine resulta ser el *flash-back*—, hay relatos intercalados que permiten la simultaneidad como el *crossing-up* o *cross-cutting*, panorámicas, primeros planos —*close-up*—, *zooms* y *travellings*, todas esas argucias que críticos poco sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine.

Obviamente no puede hablarse de influencia del cine en la literatura anterior al invento de los Lumière, pero el llamado *précinéma* ha servido para reflexionar acerca de las convergencias entre los lenguajes literario y fílmico y, lo que es más importante, poner en cuestión la eventual influencia del cine en la literatura del siglo XX. Porque no se puede ignorar que, en el fondo, esta aproximación del *précinéma* resultaba coincidente con la tesis de Eisenstein de que el cine debe buena parte de sus procedimientos narrativos a la gran novela de Dickens, Tolstoi, Flaubert o Zola. En este sentido hay que estar de acuerdo con Gonzalo Suárez (1995) cuando indica que

la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias.

Se considera que, con Lumière o Méliès, el cine era «una sucesión de estampas estáticas» (Gimferrer, 1985, 11) y, a partir de David W. Griffith, adquiere un estatuto como medio narrativo, inspirado —según constata el famoso texto de Sergei M. Eisenstein *Dickens, Griffith y el cine actual* (1944)— en los procedimientos de la narrativa decimonónica, gracias a la combinación de planos de diversas escalas (que modulan el espacio) y de diversas acciones (que modulan el tiempo). Cuando los directivos de la productora Biograph, temerosos de que el público no entendiera la historia, reprochan a Griffith que en *After Many Years* (1908) monte en paralelo dos secuencias que tienen lugar en espacios muy diversos, el cineasta argumenta que lo mismo hacía Dickens y, al insistir los directivos en que la novela es diferente a la película, Griffith argumenta: «No tanto, éstas son historias fotografiadas; no es tan diferente». En esa época hay una evidente influencia del teatro en la concepción de la puesta en escena cinematográfica (la frontalidad de la representación teatral se aprecia en el cine hasta los años cuarenta) y también se constata una influencia del teatro en el cine más reciente en tanto que hay películas basadas en adaptaciones teatrales de novelas, como *La religiosa* (Suzanne Simonin, *La Religieuse* de Denis Diderot, Jacques Rivette, 1966) o *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, 1988). Efectivamente, no cabe duda de que el lenguaje cinematográfico de las películas que narran historias se va construyendo en los primeros años del siglo XX a partir de procedimientos que son tomados de la novela o se inspiran en ella: la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo; es decir, justamente los elementos convergentes que tomaremos para el estudio de la adaptación.

Al mismo tiempo, hay que afirmar que esos procedimientos sufren una transformación profunda cuando en los años sesenta se pone en cuestión la narración clásica, tanto literaria como cinematográfica, y se ensayan nuevos modos en los que podemos apreciar una fecundación mutua entre los dos medios expresivos. Con el cine moderno —sobre todo con el montaje, la simultaneidad de espacios y tiempos, la plurifocalización, la causalidad débil, etc. (véase 2.6.2)— la literatura se ve estimulada a buscar nuevos caminos.

1.5. Influencia del cine en la literatura

No cabe duda de la influencia temática del mundo del cine (películas, diálogos, géneros o mitos) de que se hacen eco los escritores, sobre todo a partir de los años cincuenta. Ello se debe al peso del cine en las biografías de los autores de esas generaciones, a quienes las películas proporcionan experiencias, temas, personajes, ambientes, argumentos, etc. susceptibles de ser aportados inconscientemente o deliberadamente a la creación literaria.

Esa influencia es patente en gentes como Juan Marsé, Manuel Puig, Muñoz Molina, Terenci Moix, Vázquez Montalbán, Bryce Echenique, García Hortelano o Alfonso Grosso. En el proceso creador, los escritores se han inspirado en películas, han citado o parafraseado diálogos cinematográficos, sus obras tienen múltiples referencias en el mundo del cine y hasta ciertos elementos literarios —como el título de la novela *Corazón tan blanco*, que Javier Marías toma de Shakespeare— han llegado al escritor a través del cine (Marías, 1995).⁴ Un caso singular que merece la pena reseñar es el del novelista barcelonés Juan Marsé, en cuya narrativa aparecen títulos de novelas que constituyen referencias fílmicas (*El embrujo de Shanghai*, *El fantasma del cine Roxy*), figuran las salas de cine, hay menciones constantes de películas, alusiones a actores para caracterizar a personajes literarios, diálogos tomados directamente de filmes, esquemas argumentales paralelos a películas (*Un día volveré* remite a *Raíces profundas* [Shane, George Stevens, 1952] y *Si te dicen que caí* a *El prisionero de Zenda* [The Prisoner of Zenda, John Cromwell, 1937] y *Arsenio Lupin* [Arsène Lupin, Jack Conway, 1932]), descripciones de situaciones y personajes muy influidos por el cine, etc., según ha estudiado Samuel Amell (1997), al margen de que ha escrito en periódicos decenas de retratos literarios de actores cinematográficos.

El cine aparece como espacio mítico capaz de identificaciones y proyecciones del sujeto que encuentra en tipos cinematográficos modelos de héroes o de deidades que satisfagan deseos más o menos subconscientes, lugar de evasión frente a una realidad provinciana y triste o a una situación personal insoportable, como explícitamente les sucede a los protagonistas de *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig),

4. Además de estos testimonios pueden verse los de Francisco Ayala, Cabrera Infante, Laura Esquivel, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Ignacio Martínez de Pisón, Ángeles Mastretta, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas y otros en la revista *Academia*, n° 12, octubre de 1995.

del mismo modo en que la sala cinematográfica es la ocasión para los primeros escauceos erótico-amorosos. En su estudio centrado en el Nouveau Roman, Jeanne-Marie Clerc (1993, cap. 4) subraya algunas tematizaciones en las que el cine aparece con cierto desprecio: los personajes de las novelas van al cine porque son desgraciados en la vida real, el público está formado por niños, mujeres y, en general, gente poco culta, es un medio de diversión y evasión propio de los pobres, etc. Hay que considerar que más que una influencia directa en la creación literaria, se trata de que el cine se constituye, en ese momento, en un elemento de la vida cotidiana recreada literariamente y que, por tanto, hay que tenerlo presente, como observa, entre otros muchos, Fernán-Gómez (1995).

Por otra parte, no hay que pasar por alto el caso de obras literarias que, habiendo tenido un éxito muy relativo o incluso habiendo pasado desapercibidas en el momento de su publicación, conocen una segunda oportunidad a raíz de su adaptación cinematográfica. Valga como ejemplo singular el de la trilogía *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester, publicada en los años cincuenta, que fue descubierta por el gran público a raíz de la serie de televisión de Romero Marchent ya en los ochenta. En este sentido, parece que el hecho de que un novelista haya sido adaptado se aprecia como un valor para su carrera literaria, y así se hace notar en las reseñas periodísticas, más aún cuando el juicio crítico resulta negativo para las películas y, por contraste, valora las novelas por encima de ellas.⁵

Una de las cuestiones capitales en la relación cine-literatura es si existe —al margen de los procedimientos señalados por las teorías del *précinéma*, del tratamiento de temáticas cinematográficas y cinéfilas en las obras literarias y del hecho cinematográfico en la biografía de los escritores— una influencia del cine en la literatura, lo que equivale a considerar si el nacimiento del cine y su capacidad narrativa ha supuesto algún tipo de transformación en los modos narrativos de las obras literarias o, en otro plano, si el cine, en tanto que representación, ha tenido su influencia en el teatro. Pero en esta cuestión hay que ser muy cautos, dado que —como demostraron las indagaciones de los teóricos del *précinéma*— se está tentado de ver procedimientos tomados del cine allí donde sólo hay descripciones visuales y transformaciones del tiempo anteriores a la existencia del cine: las «argucias que críticos poco sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine» a que se refería Darío Villanueva en el texto citado más arriba. Mejor será hablar de convergencias entre los discursos literario y fílmico, como propone Francisco Ayala (1996, 88) al citar un par de fragmentos de la batalla de Austerlitz de *Guerra y Paz* que se aprecian como muy «cinematográficos». En este sentido, resulta elocuente el análisis de dos fragmentos correspondientes a *El Mercurio*, de José María Guelbenzu, y a *La Regenta* que hace Peña-Ardid (1992, 123-127).

En su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, Luis Goytisolo (1995) señala el énfasis en la visualidad de las descripciones existente en la novelística de la primera mitad del siglo xx como una de las influencias debidas al cine;

5. Así, el periódico *El Mundo* lanza una colección de libros (primavera de 1999) donde cada texto se presenta con artículos de estudiosos y críticos sobre el autor, la obra y la adaptación.

e indica que la narrativa contemporánea ha reaccionado ante el hecho cinematográfico de dos modos opuestos. El primero ha consistido en asimilar sus modos narrativos a los del cine a fin de competir con él, lo que tiene como resultado un producto análogo, en el que sobresalen la visualidad de las descripciones, el carácter enunciativo y coloquial de los diálogos y la estructura narrativa articulada en secuencias, y pone como ejemplo *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, «una novela inimaginable antes de la invención del cine». La otra reacción ha sido la opuesta: un tipo de novela basada en la expresión verbal, en la que se borran las fronteras entre narrativa y poesía, que renuncia en buena medida a «elementos tradicionales del relato —diálogos, descripciones, reflexiones, metáforas— disueltos con frecuencia en un solo fluir a impulsos del estilo», y Luis Goytisolo pone como ejemplos su propia obra, la de Juan Benet y la de Juan Goytisolo.

Otra perspectiva complementaria es la que ofrece Jeanne-Marie Clerc (1993, 153-200) en su estudio de ciertas obras del *Nouveau Roman* en las que hay una decidida presencia del cine⁶ y que, en general, tratan de superar el realismo novelístico por diferentes vías: la utilización de convenciones fotográficas para mostrar objetos sin relieve y sumergirlos en un espacio carente de orden lógico, un nuevo valor para la iluminación que irrealiza el espacio, la puesta en cuestión de un punto de vista fijo y del propio mundo representado por la vía de anular las referencias estables y someter todo —incluido el observador— al movimiento, la desintonización entre imagen y sonido, el valor diegético del fuera de campo y la discontinuidad icónica instaladas en la escritura misma, etc. En definitiva, para Clerc (1993, 203), el *Nouveau Roman* fue capaz de superar la ilusión referencial y, al mismo tiempo, ser un testimonio de su tiempo como lo fue la novela de Balzac, la diferencia está en que no lo describía, sino que

lo daba a vivir, a través de la incertidumbre de los signos que utilizaba, entre los cuales la temática de las imágenes aparece como uno elemento constitutivo esencial; y a través de la máquina óptica, que remite más a la realidad interior de los hombres que al orden de la realidad objetiva. Si la realidad se confunde con las imágenes, si la vida no es más que un reflejo, un sueño ilusorio, es que lo real está en otra parte (...) En consecuencia, el vértigo engendrado por esta perpetua confusión entre lo real y sus simulacros es infranqueable. Por eso los juegos de ilusión han dejado de servir para el espectáculo y la fiesta, para ser trasladados a un universo novelesco inquietante donde, detrás de las palabras, se exhibe la irrealidad de un universo que no cree en su ligazón con lo real.

También hay que considerar la existencia de *novelas filmables*, relatos concebidos para la pantalla, en cuyo proceso de escritura se ha tenido en cuenta una posible adaptación al cine, como veremos en el capítulo 9 a propósito de *El tercer hombre*;

6. Clerc entresaca, entre otros, fragmentos de obras de Claude Ollier (*Été indien*), Claude Simon (*Triptyque*), Alain Robbe-Grillet (*Topologie d'une cité fantôme*), Aragon (*Blanche ou l'oubli*), Jean-Marie G. Le Clézio (*Le Procès-Verbal*), Claude Mauriac (*La Marquise sortit à cinq heures*) y Marc Saporta (*Composition n° 1*).

este fenómeno ya existía en la novela negra americana de tipo conductista que se inspira en el cine con sus relatos en presente, rechazo de análisis abstractos, descripciones sobrias, densidad narrativa, etc. y se ha hecho más frecuente con los *best-sellers*, aunque en estos casos no siempre sería riguroso hablar de literatura.

Por lo que se refiere a la poesía, al margen de composiciones inspiradas en personajes y obras fílmicas, Urrutia (1984, 43-66) señala la existencia en la poesía española de tres tipos de poemas influidos por el cine: el *poema visualizado* en el que el autor permanece fuera de lo descrito, no participa de la realidad ni la configura y se limita a darla a conocer, como *Otoño IV el obsequioso* de Juan Larrea; el *poema del movimiento retenido* como *Far West* de Pedro Salinas; y el *poema cinematográfico* que posee movimiento con cambios de espacio y con descripciones visuales, como varios fragmentos de *Poeta en Nueva York* de García Lorca. Al margen de esta categorización habría elementos cinematográficos en poemas con elementos visuales, de detalle, de cambio de plano, de la aparición sucesiva y con elementos temporales. De lo que no cabe duda es de que la gran poesía surrealista —muy probablemente influida por el cine, dada la apertura al hecho cinematográfico de los creadores adscritos al surrealismo— converge con los procedimientos fílmicos en sus rupturas.

En el caso del teatro hay acuerdo en considerar que el lenguaje cinematográfico ha influido en las estructuras dramáticas, como en la vertebración del tiempo en *Muerte de un viajante* (*Death of a Salesman*, Arthur Miller, 1949), donde el presente que dura un día se ve interrumpido por sucesivas analepsis; en la simultaneidad de acciones en espacios y tiempos diferentes que hay en *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo, gracias a la delimitación artificial del espacio escénico, o en la yuxtaposición de secuencias que existe en *La monja alférez*, de Domingo Miras, como ha observado Díez Mediavilla (en Ríos Carratalá/Sanderson, 1996, 26-27). Otros autores han apreciado influencia del montaje cinematográfico en el teatro épico de Brecht, en la concepción del tiempo, en procedimientos de focalización, en la iluminación, en la interpretación de los actores, en las transformaciones derivadas del modo de consumo cinematográfico y televisual (Helbo, 1997, 36-39). Al margen de estos procedimientos que se emplean en un teatro digamos convencional, habría que mencionar también diversas propuestas en las que el espectáculo escénico incluye fragmentos sonoros (Piscator) o proyecciones cinematográficas, como en *Cegada de amor* (Jordi Milán, 1996), un espectáculo teatral del grupo La Cubana que incluye una película de Fernando Colomo.

1.6. La palabra en la imagen

El panorama descrito hasta aquí da cuenta, aunque someramente, de la complejidad de las relaciones literatura-cine, pero esa complejidad aumenta al indagar en el núcleo de la cuestión —la comparación entre obra literaria y obra fílmica—, lo cual será inevitable a la hora de estudiar las adaptaciones de textos escritos al cine. Cuando se opone cine-literatura se da por supuesto que son medios diferentes que

emplean sistemas de significación también diferentes. Pero esto es una verdad a medias y habría que hacer hincapié en que el cine emplea de ordinario dos registros (visual y sonoro) y eventualmente un tercero, la escritura. El texto fílmico se construye *también* con el registro verbal —salvo que adoptemos las superadas teorías que sitúan lo específico cinematográfico en la imagen, privilegiando incomprensiblemente el cine mudo— que, al menos en los diálogos, no es sino una trasposición del texto literario sin modificación sustancial de sus valores semánticos.

Ni siquiera el cine mudo prescindió de la palabra y del sonido. Como se sabe, en los albores de la historia del cine los filmes silentes se proyectaban con música en directo y muy pronto la sesión comenzaba con un *explicador* que comentaba y dirigía el proceso de recepción. Bien pronto surgen los rótulos en los que la acción vista se explica y queda «anclada», se concreta en unas coordenadas espaciotemporales, se hacen sumarios de la acción narrada y se acelera el ritmo del relato, se proporcionan diálogos en estilo directo e indirecto, se informa acerca de las intenciones, deseos o sentimientos de los personajes, etc., según han estudiado Gaudreault/Jost (1995, 78-80) quienes ofrecen una categorización de las funciones del rótulo en el cine mudo. Pero el rótulo no muere con el surgimiento del cine sonoro y se sigue empleando con diversos valores. Y el montaje cinematográfico propicia en el espectador un «discurso interior» que permite decir a Boris Eikhenbaum que «si el cine se opone efectivamente a la cultura de la palabra, es únicamente en el sentido de que la palabra está escondida en él, en que hay que descubrirla» (Albèra, comp., 1998, 201).

Obviamente, la imagen cinematográfica constituye un significante de diversa entidad respecto a la palabra. Probablemente, la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales (uno o más planos que ofrecen una significación) radica en la analogía de la imagen. Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente. Al respecto hay que hacer hincapié en dos cuestiones: la imagen-plano es concreta, pero no unívoca, ya que la mera representatividad no supone inmediatamente una significación, como revela el famoso experimento de Kulechov; y, por otra parte, la imagen-secuencia —que ofrece mayor precisión en el significado— es susceptible de ambigüedad en el momento en que la banda sonora que la acompaña puede proporcionarle sentidos muy diferentes. Por otra parte, el conjunto del relato fílmico tiene capacidad para la abstracción en tanto que puede proporcionar a la imagen un valor simbólico a través del montaje (la dialéctica eisensteiniana), de personajes, de espacios, etc. En todo caso, hay que matizar ese lugar común de que el cine es incompatible con el discurso abstracto, sobre todo si tenemos presente la competencia del espectador.

Todo ello plantea irremediablemente el problema de las diferencias entre los lenguajes literario y fílmico, que ha sido objeto de estudios prolijos y no siempre clarificadores. No podemos siquiera entrar a considerar las dimensiones de esa confrontación que, en sí misma, requeriría toda una semiótica comparatista; baste señalar brevemente algunos rasgos para dar cuenta de su complejidad: en el plano cinematográfico se dan simultáneamente diálogos, acciones y espacios que el relato

verbal ha de proporcionar de modo sucesivo; en el cine la acción sucede en el presente, mientras la narración literaria necesariamente se refiere a acontecimientos pasados; en la novela, el narrador «podrá ser muy minucioso en unas descripciones y muy somero en otras (...) [pero] el lenguaje visual, aunque a cambio tenga ventajas de las que carece el literario, no dispone de esta clase de privilegios» (Gimferrer, 1985, 70-71); más aún, como observa este autor,

es sumamente difícil que el cine pueda prescindir del peso visual que el entorno ajeno a los personajes —las calles, los interiores de las casas, el paisaje, los vestidos— posee, por su simple existencia en la pantalla, ante los ojos e incluso ante el ánimo del lector (*op. cit.*, 72).

Las descripciones no emplean los mismos mecanismos en el cine y en la literatura, como ya observara Seymour Chatman (1990, 114-115), entre otras razones porque, de ordinario, en el cine la imagen es, a la vez, descriptiva y narrativa, mientras en la novela cabe separar la descripción del espacio o de personajes de la narración de acciones. No es que el lenguaje fílmico esté imposibilitado para ello; efectivamente, tiene la facultad de usar primeros planos o hacer abstracción del espacio con distintos procedimientos (lentes, decoración) para centrarse en una narración, pero separar el relato de hechos de la descripción se lleva a cabo a costa de cierta naturalidad o realismo del cine (véase 5.2). De igual modo, procedimientos literarios como el monólogo interior parecen difíciles de trasladar al texto fílmico, y los recursos equivalentes en el cine, como la voz en *off* o *over*, son apreciados como artificiosos. Sin embargo, habría que considerar que ello se debe, probablemente, a que en la novela el convencionalismo de este recurso ha sido admitido.

Señalar cuáles son los procedimientos singulares de significación del texto fílmico y del literario resulta muy difícil. Aunque haya códigos específicos en uno u otro lenguaje ello no significa que el otro no posea mecanismos para conseguir el mismo efecto. Francis Vanoye (1995, 34-37) ha catalogado los siguientes códigos empleados por el cine: a) *códigos no específicos*: música, textos escritos, palabras, mímica y gestos, objetos representados en el plano, vestuario, roles de los personajes y temas de la narración, ruidos y composición de la imagen; y b) *códigos específicos*: movimientos de la cámara, variaciones de la escala del plano, montaje de los planos, utilización del fuera campo visual y sonoro y combinación de imágenes, ruidos y palabras. Pero es evidente que, como veremos, las variaciones de la escala —la distancia desde la que se narra o se ve la realidad— tienen equivalente en la literatura. Para nuestro propósito —sin voluntad de indagar más en la cuestión— podemos señalar el montaje y la banda sonora como los dos elementos más pertinentes de la singularidad del lenguaje fílmico. Por lo que se refiere al montaje, parece que hay acuerdo en considerar que forma parte de lo específico cinematográfico (Sánchez-Biosca, 1996, 35); y no cabe duda de que, como indicamos en 5.3, los diálogos verbales o la banda de ruidos poseen una concreción que no existe en el texto literario, tanto por la prosodia como por su relación con la imagen (sonidos *in*, *off* y

over⁷). Aunque detenernos en el valor de la música y sus funciones dentro del filme nos alejaría de nuestro propósito, hay que dejar constancia, al menos, de su capacidad para proporcionar una determinada lectura a las imágenes, indicar elipsis, enfatizar planos o secuencias, establecer anáforas, etc.⁸ y, también, considerar que ese valor depende de cada obra fílmica concreta y se da el caso de que determinadas películas —varias de Buñuel— han renunciado por completo a la música.

Llegados a este punto, hemos de aquilatar cuáles son los elementos pertinentes de cara a un análisis comparatista entre los dos tipos de textos. Nos situamos a nivel del relato, del texto (literario o fílmico) que cuenta una *historia* (personajes y sucesos) mediante un conjunto de procedimientos que llamamos *discurso*. Ya los trabajos de Christian Metz —originariamente publicados en los años sesenta en *Cahiers du Cinéma y Communications*— tomaban nota de ese hecho por el cual la perspectiva de comparación no puede establecerse a nivel de la lengua, sino a nivel del relato. Un trabajo pionero ha sido el de Ropars-Wuilleumier (1970), quien concluye el capítulo introductorio a su obra diciendo que

si no parece posible establecer una comparación de orden lingüístico entre la literatura y el cine, ya que no disponen de materiales comparables, la comparación puede, por el contrario, ejercerse a partir del momento en el que los materiales se encuentran organizados en un relato (Ropars-Wuilleumier, 1970, 33).

En la misma línea y en fecha tan lejana como 1962, Umberto Eco llamaba la atención sobre la «comparación demasiado fácil entre cine y literatura» y proponía que

7. Se suelen distinguir los sonidos *in* (diegético, cuya fuente se visualiza), *off* (diegético, cuya fuente está fuera de campo) y *over* (el sonido que no procede del espacio físico de la trama y el no diegético). La voz en *off* puede a) proceder de una voz *in* del plano anterior o del siguiente que se solapa por *record* sonoro; b) ser expresión de las imágenes mentales de un personaje que, por ejemplo, lee un texto y no lo verbaliza en la diégesis; c) constituir el hilo del narrador autodiegético que inserta fragmentos de carácter sumarial; y d) ser una voz extradiegética identificable con el autor que se dirige al narratorio.

8. Recordamos brevemente que la música diegética o extradiegética puede tener un origen diverso y cumplir distintas funciones que, en categorización de García Jiménez (1993, 258-260), son: sintética, analítica, contextual (atmósfera envolvente), parafrástica (refuerza la acción), diegética (ejerce su función sobre la acción y sobre el tiempo), dramática (actúa sobre universo de emociones y define la situación narrativa), mágica (otras dimensiones de lo real), poética y pragmática. Marcel Martin (1962, 136-141) distingue tres valores básicos de la música (sustituir un ruido real, sublimación de un ruido o un grito y subrayado de un movimiento o un ritmo visual o sonoro) y clasifica las partituras en música ambiente y música parafrasis. Como tantos otros, este autor lamenta el frecuente empleo de la música que subraya de un modo pleonástico lo que las imágenes ya expresan por sí mismas. Mejor categorización ofrece Pachón Ramírez (1992, 40-49) quien enuncia seis formas que adopta este último tipo: fondo sonoro o música ambiental, sinfonismo, clichés (redundantes con la imagen), *leitmotiv*, huecos (rellenar aritmias del montaje visual) y acompañamiento de los títulos de crédito. Posteriormente, este autor explica algunas funciones de la música en el filme, como en la elipsis, en la secuencia de montaje o en la identificación de personajes o situaciones (*leitmotiv*) y la vertebración entre música diegética y música incidental o no diegética.

entre ambos «géneros» artísticos pueden determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambos son *artes de acción*. Y entiendo «acción» en el sentido que da al término Aristóteles en su *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base (Eco, 1985, 197).

Para apreciar la homología estructural entre textos literarios y fílmicos hay que recordar que un filme es, antes que nada, un guión que desarrolla en fragmentos una historia a través de unos diálogos, descripciones y narraciones. No pocas novelas prácticamente son similares a guiones cinematográficos.⁹ La misma convicción aparece expresada por Claude Bremond en el célebre artículo del número 4 de *Communications*; según este autor, la estructura de la historia

es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella. Se deja trasponer de una a otra sin perder ninguna de sus propiedades esenciales: el tema de un cuento puede servir de argumento para un ballet, el de una novela puede ser llevado a la escena o a la pantalla, se puede contar una película a quienes no la han visto (Bremond, 1970, 71).

Sin embargo, no parece tan evidente que códigos tan heterogéneos como la música y la palabra proporcionen las mismas significaciones. Por ello, resulta muy pertinente la crítica que Jean Ricardou (1966) hace a este principio cuando plantea que entre los diversos tipos de relatos hay diferencias y no innovaciones. No se puede asimilar cualquier *medio específico* con la narratividad inherente a la expresión verbal (oral o escrita). Aunque se hable de pintura narrativa, no se puede considerar comparable la capacidad para el relato de la expresión verbal o incluso audiovisual a la que puedan poseer medios como la música o el ballet. Es cierto que, en la tradición de los trasvases culturales, se han llevado a cabo transposiciones de la pintura a la música (*Cuadros de una exposición*), del teatro al ballet (*Romeo y Julieta*), etc., pero ¿realmente estamos hablando de un *relato* similar? Considero, por el contrario, que los cambios de la sustancia de expresión no sólo afectan al discurso, sino también a la historia. Ciñéndonos a los textos fílmicos y literarios, probablemente la sustancia de la expresión sea determinante en el nivel del contenido.

De ahí que esta perspectiva de convergencia en la historia haya de ser completada con elementos del nivel del discurso tales como la enunciación, la estructura narrativa, la estructura espaciotemporal y la clausura del relato; son los elementos mínimos a tener en cuenta para ver el modo en que cada lenguaje/medio trata el material narrativo, como nos advierten autores como Urrutia (1987, 72) y Peña-Ardid

9. En este sentido merece la pena reproducir la anécdota que el guionista William Goldman ha contado: «Me senté y escribí en un *arrebato* toda la trama. Quería escribir el libro sobre el estrangulador (...) así que puse muchísimos capítulos porque cada vez que terminaba un capítulo —incluso si era sólo de una página— tenía una nueva página en blanco que podía numerar de modo que ocupase más espacio. Acabé con un libro que tenía cincuenta capítulos y probablemente unas ciento cincuenta páginas.»; luego, ese texto fue visto por un productor como un *tratamiento cinematográfico* (Brady, 1995, 86).

(1992, 213). Dedicamos la segunda parte (capítulos 3, 4 y 5) a explicar más detalladamente los elementos estructurales del relato que sientan una base teórica para nuestro análisis comparatista. Quizá nuestro propósito peque de atrevido, pues, en rigor, habría que elaborar una teoría del relato literario y una teoría del relato fílmico donde quedaran patentes, además de los elementos comunes, los procedimientos diferenciales del discurso, las formas netamente lingüísticas y fílmicas de construcción del relato. Pero no ha habido más remedio que dar por supuestas muchas cuestiones y esperamos que esa segunda parte ofrezca la suficiente fundamentación.

Previamente llevamos a cabo una aproximación al conjunto de la problemática de la adaptación, tratando de indagar en las prácticas —en el juicio estético que ha merecido a los estudiosos del tema y en las dificultades que han apreciado los escritores y los cineastas— y de esbozar una tipología que dé cuenta de las opciones más recurrentes.

2. Panorama teórico y ensayo de una tipología

2.1. Una historia de adaptaciones

La práctica de las adaptaciones de textos literarios al cine es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumière deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historias, para lo cual se inspira en «los “géneros” narrativos y espectaculares tradicionales, superpuestos en una tupida red de intercambios intertextuales: las representaciones sacras y la narrativa hagiográfica, las *féeries* teatrales y la literatura fantástica e infantil, el melodrama teatral y la novela por entregas, el circo y la comedia...» (Talens/Zunzunegui, 1998a, 243). La historia del cine muestra que, cuando menos, se puede considerar que entre las obras maestras cinematográficas hay tantas películas basadas en textos literarios como en guiones originales. Existen catálogos que dan cuenta de las numerosas adaptaciones —A.G. Enser (1971), Gómez Mesa (1978), Moncho Aguirre (1986), Alba (1999), Gómez Vilches (1998), etc.— y en el de películas ganadoras del óscar al mejor filme (1930-1992) que ofrece Linda Seger (1993), de los 63 títulos que figuran hay una mayoría de 42 basados en textos literarios (33 en novelas y nueve en obras teatrales) a los que habría que añadir algunos otros que, inspiradas en historias reales, han sido tomados de textos

biográficos; en conjunto, un 85 % de los filmes que han recibido el óscar a la mejor película serían adaptaciones (*op. cit.*, 24).¹ El profesor Alfonso Méndiz considera que entre un 30 y un 40 por ciento de las películas están basadas en obras literarias, cifra que hay que elevar al 50 % si tenemos presentes las biografías (Seger, 1993, 9). Alain García (1990, 19) toma nota de algunas obras maestras indiscutibles basadas en obras literarias: *Fausto* (Faust, Friedrich W. Murnau, 1926), *Amanecer* (Sunrise, F.W. Murnau, 1927), *La golla* (La chienne, Jean Renoir, 1931), *Werther* (Max Ophüls, 1938), *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940), *Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath, John Ford, 1940), *Diario de un cura rural* (Le journal d'un curé de campagne, Robert Bresson, 1950), *Los niños terribles* (Jean-Pierre Melville, 1950), *El placer* (Le plaisir, Max Ophüls, 1952), *Madame de* (Max Ophüls, 1953), *Carta de una desconocida* (Letter from an Unknown Woman, Max Ophüls, 1953), *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963), *Charulata* (Satyajit Ray, 1964) o *Las dos inglesas y el amor* (Deux anglaises et le continent, François Truffaut, 1971).

La traslación de textos teatrales al cine tiene un fuerte desarrollo en dos momentos de la historia del séptimo arte: en los orígenes, cuando se echa mano de pequeños cuadros escénicos, y con el advenimiento del sonoro a principios de los treinta. En esa época era frecuente en Hollywood comprar éxitos teatrales de Broadway y filmarlos casi literalmente, con resultados no del todo satisfactorios, en buena parte por la excesiva fidelidad a las obras dramáticas (Romaguera/Alsina, 1985, 141-142). En Francia hay un lamento generalizado de que, con el sonoro y el recurso a viejas novelas y dramas, se ha producido una regresión; pero, inopinadamente, hay quien considera que «la principal aportación del cine sonoro ha sido el redescubrimiento del teatro» (Gimferrer, 1985, 90).

Por lo que se refiere al cine español, como ya queda dicho, abundan las adaptaciones desde los orígenes y, en el período 1918-1929, más de la mitad de las películas se basan en novelas y obras teatrales, al margen de una treintena de zarzuelas (Palacio/Pérez Perucha, 1997, 104). En los últimos años, el porcentaje de películas basadas en textos literarios no es muy alto (entre el 15 % y el 25 %) (*Academia*, nº 21, enero de 1998), pero, si tenemos en cuenta los filmes más taquilleros, ese porcentaje se eleva hasta un 50 %, pues, por ejemplo, de las diez películas más vistas

1. Así, tomando al azar una selección de ciento dos películas consideradas obras maestras (Alonso Barahona, *Las obras maestras del cine*, Barcelona, Royal Books, 1994) vemos que 53 de ellas son adaptaciones literarias, a las que habría que sumar tres filmes más inspirados más remotamente en tradiciones escritas. A título meramente informativo podemos recordar en este sentido filmes tan valorados como *Avaricia* (Greed, E. von Stroheim, 1925), *Amanecer* (Sunrise, F.W. Murnau, 1927), *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, C.T. Dreyer, 1927), *La fiera de mi niña* (Bringing up Baby, Howard Hawks, 1938), *Cumbres borrascosas* (Wuthering Heights, William Wyler, 1939), *La diligencia* (The Stagecoach, John Ford, 1939), *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Duelo al sol* (Duel in the Sun, King Vidor, 1946), *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Life, William Wyler, 1946), *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life!, Frank Capra, 1946), *El fugitivo* (The Fugitive, John Ford, 1947), *Retorno al pasado* (Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947), *Jennie* (Portrait of Jennie, William Dieterle, 1948), *El manantial* (The Fountainhead, King Vidor, 1949), *El tercer hombre* (The Third Man, Carol Reed, 1949), *Eva al desnudo* (All About Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950), etc.

en 1997, la mitad eran adaptaciones. En una perspectiva más amplia, la enciclopedia multimedia *Cinemedia* (Canal Plus/SGAE, 1997) señala como películas más significativas del período 1970-1996 varias adaptaciones.²

2.2. Qué es adaptar: autoría y adaptación

Dentro de la tradición de los trasvases culturales de que hemos hablado, la adaptación de textos literarios al cine constituye un caso particular. Hablaremos indistintamente de adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente. También diremos adaptación literaria (al cine) o adaptación cinematográfica (de textos literarios) a sabiendas de las limitaciones del propio concepto, pues «la adaptación puede producirse en el interior de un género o entre varios géneros, basarse en la sustancia/forma de expresión o del contenido, conllevar una relectura del conjunto de partida y modificar interactivamente el texto original» (Helbo, 1997, 25).

Ya quedó indicado que, ciertamente, no se puede hablar de adaptación del mismo modo para referirnos al teatro y a la novela, como tampoco a una novela corta y a una larga. Incluso hay quien impugna la noción de adaptación:

El concepto de adaptación cinematográfica de novelas es por completo impropio y confundidor. No se puede adaptar un discurso novelesco a otro fílmico, como tampoco se puede adaptar una pintura a la música, aunque un cuadro de Sandro Boticelli y una sonata de Vivaldi puedan compartir un mismo tema o sustancia de contenido: por ejemplo, la primavera (Villanueva, 1994, 425-426).

Pero se puede defender esta denominación porque, además de ser la más empleada, sirve para referirnos a textos literarios y fílmicos que cuenten la misma historia, aunque habrá que estar de acuerdo con Darío Villanueva en que resulta impropio para el trasvase de pintura a música, como ya indicamos en 1.2.

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

2. En concreto, *Tormento* (Pedro Olea, 1974), *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975), *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978), *La colmena* (Mario Camus, 1982), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983), *Carmen* (Carlos Saura, 1983), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *Fanny Pelopaja* (Vicente Aranda, 1984), *Los santos inocentes* (Camus, 1984), *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), *El disputado voto del señor Cayo* (A. Giménez-Rico, 1986), *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), *El Lute, camina o revienta* (V. Aranda, 1987), *Si te dicen que caí* (V. Aranda, 1989) y *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1989).

El enfrentamiento histórico cine-literatura se ha presentado bajo el presupuesto no cuestionado de la *jerarquía de prestigio* por la que el cine aparece subordinado con respecto a la literatura en su capacidad artística. La existencia de una amplia historia de adaptaciones no garantiza la autonomía estética de ese cine frecuentemente tildado de «literario»; para ello habrá que indagar en *qué es un autor cinematográfico*. En el fondo, se trata de dirimir si la adaptación es compatible con la autoría cinematográfica, si la obra resultante posee el grado suficiente de autonomía estética, pues, de otro modo, pervivirá la idea de que en las adaptaciones hay implícita una búsqueda de estatuto artístico para el cine o de que el texto adaptado sea una obra de segundo orden respecto al original.

Como se sabe, la llamada *política de los autores* es la teoría (desarrollada en Francia por los críticos de *Cahiers du Cinéma* y en Estados Unidos por Andrew Sarris y Peter Wollen, entre otros), que pone de relieve esta concepción del autor-creador y reivindica a directores americanos —Alfred Hitchcock como modelo, pero también Ford, Hawks y otros— hasta entonces tenidos por técnicos brillantes al servicio de los grandes estudios o cultivadores de un cine de género sin personalidad propia. Tradicionalmente, se tenía por autores cinematográficos a los grandes directores capaces de un control absoluto de la producción y una línea estética y temática fácilmente identificable y sostenida a lo largo de su carrera, como Chaplin, Eisenstein, Griffith, Buñuel, Bergman, Renoir o Rossellini (Aumont/Marie, 1993, 41-44). El movimiento crítico *cahierista* viene a subrayar que, incluso dentro de géneros tan establecidos como el policiaco, el director puede ofrecer a lo largo de su filmografía eso que convencionalmente llamamos una *visión del mundo*. Los análisis de Wollen sobre el cine de Howard Hawks y de John Ford subrayan la existencia de una concepción sobre la historia, el hombre y la sociedad en películas de género pertenecientes a un sistema más o menos industrializado. En el fondo, considerando la cámara cinematográfica en manos del director como el pincel del pintor o la pluma del novelista, se viene a reivindicar el estatuto artístico del cineasta y el proceso de creación que desarrolla: «La mayor contribución de la teoría de autor ha sido la de elevar la categoría del arte cinematográfico» (Scott, 1979, 36).

Paralelamente, la política de los autores ha sido fuertemente cuestionada cuando surge la defensa de los guionistas como auténticos creadores de los filmes (Bordwell/Thompson, 1995, 37-38). También se opone a la teoría del autor el hecho de que el valor de ciertas películas no sería el mismo sin la interpretación o la fotografía concretas, cuya paternidad, evidentemente, no corresponde al director. Incluso cabe decir que, en ciertas obras con un sólido equipo técnico-artístico, la labor de dirección es secundaria respecto a un buen guión técnico, unos actores solventes, una fotografía expresiva, etc. y, en otras, parece que el peso definitivo descansa más en el productor, como es el caso, tan citado, de David O. Selznick en *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939), en cuya dirección intervinieron Sam Wood y George Cukor, aunque finalmente aparezca acreditado únicamente Victor Fleming y otros consideren que el auténtico autor es el director artístico, William Cameron Menzies. Por ello, James F. Scott (1979, 40) propone hablar del *cineasta* como autor colectivo, identificándolo con el equipo «coordinado ampliamente por

el impulso artístico del director». La defensa del director como autor puede llevar a extremos caricaturescos, como considerar *Sueños de seductor* (Play it Again, Sam, 1972) una película de Herbert Ross —su director— cuando es Woody Allen quien la interpreta y ha escrito el guión y la obra en que se basa.

Para Mitry (1978, I, 28) el creador *esencial* puede ser tanto el director como el guionista, depende de quién se imponga en el resultado final, y no pocos realizadores se limitan a un trabajo rutinario en el que difícilmente se percibe la impronta de su personalidad. Pero el mismo Mitry se contradice al indicar que el guionista puede ser autor para, posteriormente, afirmar que

un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da una forma y un estilo [...] El guionista no podrá creerse autor de un film cuyas situaciones y personajes haya imaginado sino el día en que lo realice él mismo o vigile su ejecución muy de cerca» (1978, vol. I, 37; subrayado en el original).

De ahí deduce Mitry, por otra parte, que el creador del tema (historia) en que se basa una película no puede ser el autor del filme, ya que el sentido del filme no es previo y se da en una forma que lo expresa sino que existe *por* la propia expresión. Jean Mitry habla de veinte o treinta creadores cuyas obras «llevan la impronta de su carácter, de su temperamento, a tal punto que un autor es siempre para sí mismo su propio tema» (1978, I, 39-40); autor es, entonces, quien tiene algo que decir y lo dice con imágenes, y cita a Chaplin, Stroheim, Eisenstein, Griffith, Murnau, Welles y René Clair, entre los grandes, y a Bergman, Visconti, Fellini, Buñuel, Bresson, Renoir, Fritz Lang, Sternberg, Dovjenco, Ford, Donskoi, Kurosawa, Antonioni, Flaherty y Mizoguchi entre los demás.

En esta misma línea, V.F. Perkins (1976, 227) niega que el guionista sea «la principal fuente de sentido y calidad de las buenas películas», ya que el guión sufre transformaciones evidentes y la puesta en escena es determinante; de ahí que este estudioso abogue por creer críticamente en lo que él denomina «cine de director», aunque se hace desde el convencimiento de que hay películas cuya valía depende tanto del guión como de la realización, para lo que aduce el caso de *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948) y *Umberto D.* (1952), cuya paternidad compartida habría que atribuir a Vittorio de Sica y a Cesare Zavattini.

Un hecho incuestionable es que grandes cineastas como Alfred Hitchcock, Fritz Lang o John Ford, reconocidos como autores a lo largo de filmografías que revelan inequívocamente un mundo personal, apenas figuran acreditados en unos pocos guiones. Concretamente, John Ford en su etapa de madurez (1935-1966) no firma un solo guión, rueda cinco guiones originales ajenos y cuarenta y tres adaptaciones literarias también ajenas; Hitchcock, en su etapa americana, sólo figura en dos ocasiones como coguionista y en otra como adaptador de una obra literaria, frente a 21 adaptaciones ajenas y a seis guiones originales escritos por otros. En el caso de Fritz Lang a lo largo de su filmografía encontramos tres guiones propios, ha sido coguionista de textos originales en nueve ocasiones y en seis textos adaptados frente a 19 guiones ajenos que adaptaban obras literarias y a tres originales. En un contexto

más próximo, Vicente Aranda no ha filmado ningún guión original en solitario y figura como coguionista de seis obras, ha participado en la adaptación de doce y ha rodado dos guiones ajenos. Por el contrario, cineastas como el español Mariano Ozores, que firman sus guiones, carecen de autoría, puesto que no existe un mundo personal o es irrelevante desde las categorías habituales de la estética.

Por otra parte, junto a los escritores-cineastas de que hemos hablado en 1.2, algunos autores se han valido, en distinta medida, del teatro, del cine y, eventualmente, de la narración literaria en su proceso creador, por lo que habría que considerar también los dramaturgos-cineastas (directores de cine que han escrito o dirigido o interpretado obras teatrales), gentes que como Orson Welles, Ingmar Bergman, Sergei Eisenstein, Luchino Visconti, Laurence Olivier, Elia Kazan, Peter Brook o Rainer W. Fassbinder, han vivido y creado indistintamente en el teatro y el cine. Todo lo cual nos lleva a poner en cuestión el hecho de identificar la autoría con la participación en los guiones y, por tanto, a considerar que, en principio, es compatible la autoría cinematográfica con las adaptaciones de textos literarios.

2.3. Legitimidad y fidelidad: los términos de un debate

Antes de plantearnos la cuestión sobre la legitimidad de las adaptaciones haremos un repaso a las razones por las cuales la historia del cine quedaría gravemente amputada si se suprimieran las adaptaciones; o, dicho de otro modo, la constatación de que las adaptaciones forman parte esencial de la creación cinematográfica realmente existente. Para ello podemos categorizar brevemente las razones por las cuales existe esta práctica de la adaptación:

a) *Necesidad de historias*. Desde que el cine de los pioneros privilegió la opción narrativa, la industria cinematográfica cuenta con unos planes que exigen la producción de centenares de películas al año. Ello supone —junto a otros factores como la contratación de directores, compromisos con actores, estrategias financieras, etc.— la búsqueda de historias y, aunque haya guionistas que escriban exclusivamente para el cine, no cabe duda que en la literatura se encuentra el gran patrimonio de relatos del que el cine puede abastecerse, sobre todo en épocas de mayor esterilidad creativa, de cierta crisis de argumentos cinematográficos que ha llevado a recurrir a textos teatrales (Bazin, 1966, 218). Sin embargo, ello no significa que haya que hacer depender al cine de la literatura, pues, como constata George Lucas, «todos los arquetipos dramáticos y narrativos de cuentos, fábulas y novelas ya han sido inventados. Hoy en día trabajamos con sus variantes, y el cine es la base de esas variantes» (*Dirigido*, nº 275, enero de 1999).

b) *Garantía de éxito comercial*. El éxito de una obra literaria supone una prueba del interés del público por ese argumento y, por tanto, mitiga el riesgo inversor de la industria cinematográfica. Si las gentes han ido a ver una obra de teatro o les han interesado los personajes y las acciones de una novela es de esperar que un filme que repita la misma historia tenga el favor del público, con el dato nada despreciable de que los lectores de la obra literaria se sentirán tentados de volver a experimentar las mismas emociones y de que hay una publicidad derivada de la difusión

de la obra que puede atraer al público en general. Ello explica que los grandes *best-sellers* sean sistemáticamente llevados a la pantalla y que, en algunos casos, se compren los derechos de autor a los novelistas de éxito seguro (Tom Clancey, John Grisham, Michael Crichton, Pérez Reverte) antes de la publicación de las obras. Naturalmente, esta razón para las adaptaciones está al margen de cualquier pretensión artística ya desde el punto de partida de los textos narrativos, muchos de los cuales no habría que considerar literatura en sentido estricto. No obstante, como ha observado Ríos Carratalá (1999, 222), nunca hay garantía de éxito para una película basada en una obra que haya triunfado en librerías o escenarios.

c) *Acceso al conocimiento histórico*. La literatura ha actuado, en ocasiones, como filtro para diversas fórmulas de cine histórico. Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guión original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo del didactismo o dificultades para la comprensión de esa época. Así, en los primeros años del postfranquismo, hay en nuestro país una necesidad de contar la historia inmediata desde la Guerra Civil y para ello se recurre más a obras literarias —por ejemplo de Ramón J. Sender, Mercè Rodoreda, Fernán-Gómez, Juan Marsé, etc.³— que a manuales o a ensayos históricos.

d) *Recreación de mitos y obras emblemáticas*. Algunos cineastas se plantean las adaptaciones como retos artísticos ante obras literarias emblemáticas, en el sentido de que desean plasmar cinematográficamente su propia interpretación de obras hacia las que tienen una particular admiración. De los grandes textos literarios que tienen la condición de obras emblemáticas en la historia de la cultura se hacen periódicamente interpretaciones fílmicas, como de *Madame Bovary*, adaptada por Jean Renoir (1933), Vincente Minnelli (1949) o Claude Chabrol (1992); de *Los miserables*, llevada al cine por Boleslawski (1935), Le Chanois (1957), Hossein (1982), August (1998), etc.; o las múltiples versiones de *El Quijote* y, en general, de las obras de Shakespeare, según se indicó al hablar de los trasvases culturales. Hay directores que se identifican tanto con el mundo propuesto por determinados novelistas o dramaturgos que se ven impulsados sistemáticamente a ponerlos en imágenes, como le sucede a James Ivory con E. M. Foster —en quien se ha basado para *Una habitación con vistas* (A Room With a View, 1985), *Maurice* (1987) y *Regreso a Howard Ends* (Howard Ends, 1992)— o a Kenneth Brannagh con Shakespeare.⁴

3. Nos referimos a títulos como *La plaza del Diamante* (1982), *Réquiem por un campesino español* (1985), ambas de Francesc Betriu, *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Tiempo de silencio* (1989) y *Si te dicen que caí* (1989), de Vicente Aranda, *La colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus.

4. Brannagh, que ha sido hombre de teatro antes que cineasta, ha dirigido *Enrique V* (Henry V, 1989), *Mucho ruido y pocas nueces* (Much Ado About Nothing, 1993), *Hamlet* (1996), *En lo más crudo del crudo invierno* (In the Bleack Midwinter, 1995) que, entre otras cosas, constituye un homenaje a Shakespeare, y *Trabajos de amor perdido* (Love's Labour's Lost, 1999), pero también ha interpretado *Otelo* (Othello, Oliver Parker, 1995).

Este propósito es evidente en el caso de los mitos, de aquellos personajes y temas literarios (Drácula, la Bella y la Bestia, Frankenstein, doctor Jekyll y Mr. Hyde, Edipo, la Bella Durmiente, Orfeo, etc.) que son sistemáticamente interpretados por cada generación, como sucede con el de Don Juan, según queda dicho. Pero hay que subrayar que este fenómeno no es exclusivo del cine, pues existe dentro de la literatura desde antiguo; por ejemplo, del mito de Edipo hay versión de Sófocles (siglo v a. C.) y Séneca (siglo I) y del mito de la Orestíada/Electra, junto a la versión clásica de Sófocles, están las de Jolyot de Crébillon (1708), Von Hofmannsthal (1903), O'Neill (1931), Giraudoux (1937), etc.

e) *Prestigio artístico y cultural*. La adaptación de obras consagradas de autores clásicos o contemporáneos se presenta ante el gran público como una operación cultural, de forma que la asistencia al cine tiene un aliciente netamente artístico unido al espectacular y ocioso. Ya quedó indicado que en los orígenes de las adaptaciones literarias está el *barniz intelectual* que podían proporcionar a un medio como el cine, necesitado de reconocimiento artístico: «Teatral o novelística, la adaptación en su origen no fue otra cosa que una garantía de valor que se esperaba dar a una película aprovechando la notoriedad de las obras adaptadas» (Mitry, 1978, II, 424). El prestigio artístico puede referirse también, en el caso del teatro, a la necesidad de guardar testimonio de una puesta en escena o de la interpretación de un actor, que llega justificar por sí sola la adaptación, como el trabajo de Marlon Brando en *Un tranvía llamado Deseo* (A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951).

f) *Labor divulgadora*. En línea con lo que acabamos de indicar, no pocos cineastas y productores han planteado las adaptaciones como propuestas de divulgación cultural, conscientes de que la película puede potenciar el conocimiento de la obra literaria de referencia. Un cineasta con una trayectoria tan autoral como Akira Kurosawa justificaba sus adaptaciones de Dostoievski (*El idiota* [Hakuchi, 1951]) y Gorki (*Los bajos fondos* [Donzoko, 1957]) basándose en esta labor cultural: «La gente no lee hoy demasiado, por lo que hay que intentar conducirlos hacia la literatura a través del cine» (*Dirigido*, nº 272, octubre de 1998). Las adaptaciones teatrales se han justificado por la capacidad del cine para llegar a públicos masivos que carecen de la oportunidad de acceder a los escenarios teatrales. En el caso de algunas televisiones públicas —y de la BBC en particular, cuyo prestigio a la hora de adaptar obras literarias emblemáticas es notable— las adaptaciones se plantean dentro de una política cultural destinada a dar a conocer al gran público el patrimonio literario del país. En este sentido, en 1979 el Ministerio de Cultura español convoca un concurso para promover «la producción de material filmado de carácter cultural destinado a su programación en televisión y a su exhibición y distribución a través de otros medios», para lo cual se destinan 1.300 millones de pesetas. Como condición del proyecto figura la exigencia de que las películas se han de basar en textos de reconocido prestigio de la literatura española. Junto a *La colmena*, las primeras películas de este acuerdo de producción fueron *Crónica del alba* (Antonio Betancor, 1983) y *La plaza del Diamante* (Francesc Betriu, 1982).

Estas razones para las adaptaciones no deben eclipsar la crítica de las mismas. Ya los primeros estudios sobre las adaptaciones parten del supuesto de que la obra literaria es algo valioso en sí, que puede ser traicionado o banalizado en su paso a la pantalla; Pio Baldelli pormenoriza el *saqueo* a que es sometido de ordinario el texto:

La *modernización* del material narrativo, la reducción del diálogo, la eliminación de toda palabra que resulte oscura o que produzca confusión, la completa supresión del fondo histórico y de todo problema político, social o económico [...], la personificación de las fuerzas diabólicas, la representación de un concepto en carne y hueso, la concentración del mal en una criatura, la acentuación exagerada de las características de un personaje, la reducción del número de personajes, el recurso de resumir un personaje atribuyendo al protagonista las acciones que en cambio en el libro son con frecuencia llevadas a cabo por personas anónimas [...] (Baldelli, 1966, 9).

Pero, en principio, sería igualmente legítimo pensar en obras maestras fílmicas cuyos guiones se basan en mediocres textos literarios. Si ello no es así, se debe a que estos últimos son justamente ignorados por la crítica y el público, lo que no sucede con las narraciones consagradas. Suele indicarse con frecuencia que novelas excelentes han dado lugar a películas buenas o mediocres, pero —y hay que dejar constancia de ello— menos se suele subrayar el caso de novelas que han sido superadas ampliamente por las películas que tomaban prestado de ellas su argumento. Al respecto habrá que estar de acuerdo con Gimferrer (1985, 63-64) cuando cita los casos de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), *Confidencias de mujer* (*The Chapman Report*, George Cukor, 1962), *Un extraño en mi vida* (*Strangers when We Meet*, Richard Quine, 1960), *Con él llegó el escándalo* (*Home from the Hill*, Vincente Minnelli, 1960), *Una mujer en la luna* (*Frau im Mond*, Fritz Lang, 1928) y *El manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949) entre las películas valiosas basadas en novelas cuya lectura «ninguna persona dotada de un mínimo gusto literario soporta».

En este sentido, se entiende que el error en el juicio comparativo entre película y obra literaria radica en aplicar un criterio exclusivamente literario al análisis de la película adaptada. Ciertamente, no pocos textos comparatistas —desde análisis rigurosos a comentarios a vuelapluma— parten del supuesto, ordinariamente no explicitado, de la preeminencia estética de la obra literaria. De estos desencuentros se hace eco Darío Villanueva al postular que

cabe analizar ambos sistemas narrativos como horizontes de referencia recíprocos, con un criterio ecuaníme que excluya tanto el desdén hacia las potencialidades artísticas del relato fílmico, considerado un mero subproducto del literario, como la actitud apocalíptica, común entre ciertos novelistas y críticos epígonos de Marshall McLuhan, según la cual la imagen acabará en breve plazo con la palabra en lo que a la función social de la narratividad se refiere (Villanueva, 1994, 422).

Por más que se insista en que hay que evitar el juicio comparativo entre película y obra literaria adaptada, parece que surge espontáneamente en el lector/especta-

dor. Y hay que rechazar ese juicio tanto en nombre de la literatura —la obra ni gana ni pierde desde el punto de vista estético, que no comercial, porque existan adaptaciones— como en el del cine: una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base. Como ha escrito Francisco Ayala (1996, 89), «La novela presta, sencillamente, materia a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasantarlo a la versión cinematográfica». Al respecto es muy conocida la tesis de André Bazin quien, en un artículo elocuentemente subtítuloado *Defensa de la adaptación* (Bazin, 1966, 165-186), tras constatar que la adaptación es una constante de la historia del arte, plantea una reflexión inicial que tiene interés por el sentido común que despliega:

Por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura (*op. cit.*, 177).

Desde la consideración de la lectura como interpretación o cooperación con la obra literaria (Umberto Eco), el profesor Saalbach (1994) entiende que la labor del lector —convertido en coautor— consiste «en transformar la imagen abstracta que le ofrece el texto en imagen mental concreta mediante la asociación de lo leído con su horizonte experimental». De igual modo, el cineasta estará legitimado para llevar a cabo su lectura personal y crear su imagen concreta —física y no mental— pues, «si concedemos libertad artística y derecho de adaptación de temas literarios existentes al lector-autor, indudablemente no se los vamos a negar al lector-cineasta». Con lo cual se define la adaptación como interpretación o lectura y se entiende que existe en el cineasta una legitimidad equivalente a la del lector de la obra literaria.

Con todo, habrá que preguntarse por qué el público insiste en la comparación y rechaza muchas adaptaciones porque defraudan respecto al original. Ello puede obedecer básicamente a dos situaciones:

- La novela es *más* que la película.
- La novela es *mejor* que la película.

Respecto a la primera situación, la legitimidad de la adaptación viene dada, inicialmente, por la posibilidad del lector/espectador para reconocer en la película el texto literario de referencia en el nivel de la historia, es decir, en el conjunto de personajes y sucesos narrados. Aunque volveremos sobre ello, hay que señalar, de entrada, la imposibilidad en un texto fílmico de duración estándar —a diferencia de la serie televisiva—, de contener la totalidad de la historia narrada y la subsiguiente necesidad de seleccionar, condensar, suprimir o unificar. Ésta es una de las primeras opciones que ha de tomar el adaptador. En este sentido y, a diferencia del cuento o novela corta, la adaptación de una novela de extensión habitual casi siempre decepcionará; aunque, en todo caso, no parece legítima una reducción de tal magnitud

que acabe por dejar irreconocible la historia original, en cuyo caso sería preciso, por respeto al espectador, cambiar el título.⁵

Se ha postulado la fidelidad al original, basada no en el respeto que ha de merecer, sino en el propio interés del cineasta hacia una obra que posee «unos personajes más complejos y, en las relaciones entre el fondo y la forma, un rigor y una sutileza a los que la pantalla no está habituada» (Bazin, 1966, 177). O, dicho en otras palabras, el cineasta no puede elaborar un guión sobre una obra que admira para eliminar aquellos elementos por los que precisamente esa obra le resulta valiosa. En este sentido, la fidelidad viene exigida por la calidad de una obra literaria reconocida como obra maestra por el autor cinematográfico, quien, con un mínimo de coherencia, ha de aceptarla como es: «En el capítulo de las adaptaciones se presenta el criterio de que muchas veces el mejor modo de defender a un autor es el de ponerse a su servicio. A Shakespeare no hay que adaptarlo, quien manda es Shakespeare.» (Hernández Les, 1993, 40). No es que la fidelidad dimane del respeto al original literario concebido como obra intocable, sino que ha de ser fruto de la coherencia con un material narrativo considerado valioso. Que la adaptación sea llevada a cabo por el mismo autor del texto literario únicamente es relevante para la legitimidad moral del proceso, pues nada impide pensar que el autor-escritor sea superior o inferior al autor-cineasta.

No obstante, la fidelidad en cuanto literalidad no es un valor en sí cuando se trata de textos mediocres, susceptibles de ser mejorados en la adaptación, que son tomados por el cineasta como un borrador para la escritura del guión. O, en el otro extremo, la fidelidad tampoco es posible en obras maestras cuya densidad y complejidad narrativas hacen vana cualquier pretensión de una adaptación literal (como tampoco en aquellas cuyo valor estético descansa básicamente en el estilo literario). En cualquier caso, la apuesta por ser fiel al texto literario nunca constituye una garantía de éxito, pues «la historia de las adaptaciones cinematográficas de novelas amorosas ofrece un elocuente muestrario de fidelidades estériles y de infidelidades —y aun traiciones— fecundas.» (Gimferrer, 1985, 63). Y, en rigor, el propio hecho de la adaptación, las transformaciones precisas para contar una historia con otra forma expresiva, pone en cuestión el propio concepto de fidelidad. Con lo cual pasamos a la segunda cuestión, por la que se juzga a la novela como *mejor* que la película.

Habría que señalar la incoherencia de establecer una comparación entre discursos heterogéneos; sin embargo, caben algunas precisiones que explican este hábito incoherente. En el fondo de todo el debate sobre la legitimidad de la traslación de textos literarios subyace la experiencia estética resultante. Una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista

5. Al menos desde la legitimidad moral o cultural. Desde un punto de vista legal, cuando el productor cinematográfico compra los derechos de adaptación puede tener libertad absoluta o, por el contrario, el autor literario se reserva el derecho a vetar un guión con el que no esté de acuerdo. No obstante, muchos escritores son conscientes de las diferencias de lenguajes y de requisitos para la construcción narrativa en un medio y otro, por lo que dejan libertad a sabiendas de que libro y película son obras necesariamente diferentes. Sobre esta cuestión, véase Seger (1993).

aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario,

porque cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo —esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador fílmico— nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector (Gimferrer, 1985, 61).

Este *efecto análogo* suele vincularse a la fidelidad al espíritu de la narración literaria; más allá de todo concepto-fetiche, con ello creemos que se indican de forma metafórica dos hechos íntimamente ligados: el resultado estético equivalente y la capacidad del autor cinematográfico para realizar, con su versión fílmica, la misma lectura que han hecho la mayoría de los lectores del texto literario. Es decir, una adaptación no defraudará si, al margen de suprimir y/o transformar acciones y personajes, logra sintonizar con la interpretación estándar de los lectores de la obra de referencia y si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del filme, es decir, si se ha realizado una película auténtica. Porque el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valora el guión, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc. Aunque, naturalmente, a la hora de ponderar el guión se tendrá en cuenta el texto literario y si no ha sido aprovechado debidamente o ha sido banalizado.

Por tanto, cuando se dice que la película es *peor* que la novela se hace referencia a ese desequilibrio estético; o, dicho de otro modo y solventando el hecho de que comparamos medios de expresión diferentes, el rechazo de la adaptación procede de que la película, comparada con otras películas, ocupa un lugar inferior en la jerarquía de calidad estética al que la novela ocupa en relación con otras novelas. Por otra parte —hay que insistir en ello—, en buena medida, el problema de la fidelidad deja de tener sentido en el caso de obras que, a través de diferentes versiones y medios (novela, teatro, poesía, danza, cine), recrean mitos que ya forman parte no de un autor, sino del acervo común de la cultura. Esto ha sucedido con personajes como Drácula, Frankenstein, don Juan, etc. y con temas como el de Carmen, que de la novela de Merimée ha pasado a la ópera, al ballet y al cine en diversas versiones, según queda dicho más arriba.

2.4. Condiciones, niveles y procedimientos en la novela

Para plantearse las condiciones de la adaptación, una de las preguntas decisivas es: ¿existen novelas más adaptables que otras? o ¿qué rasgos ha de poseer el relato

novelístico para ser llevado al cine con cierta garantía de no traicionar su propuesta estética? Parece claro que, cuando se adapta una novela al cine, en realidad se está tomando la *historia* existente en el discurso literario para ser trasladada a un nuevo discurso, el fílmico. Por tanto, serán más adaptables aquellas novelas cuya historia sea más plasmable de modo audiovisual. En concreto, se ha señalado que una novela será más adaptable si atiende menos a los procesos psicológicos del interior de los personajes y a los procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal/escrito; es decir, cuando a) se basa en un texto literario en el que predomina la acción exterior, narrable visualmente, sobre los procesos psicológicos o las descripciones verbales; b) cuando se basa en un relato no consagrado; y cuando c) las acciones narradas en el relato pueden trasladarse por completo a la pantalla (Peña-Ardid, 1992, 27). En efecto, los textos de segunda categoría ofrecen la ventaja inicial de no ser demasiado conocidos y, por tanto, de que las películas basadas en ellos no están expuestas a la comparación, además de que no plantean, de entrada, el respeto de la obra consagrada. Como expresa el novelista Juan Benet:

[...] Si se cotejan dos realizaciones —una literaria y otra cinematográfica— con el mismo título, cabe esperar que la comparación [...] favorezca a la primera. Razón por la cual los realizadores prefieren hacer uso de guiones originales o novelas mediocres que no impongan previamente un presunto nivel que ni ellos mismos [...] saben si podrán alcanzar (en Martínez González, 1989, 39-40).

Por otra parte, esos relatos de segunda fila no ofrecen demasiados problemas porque en ellos la palabra se limita prácticamente a ser soporte de la historia, puro instrumento que vehicula sucesos y acciones —sin el poder evocador que tiene en las grandes obras literarias— y, por tanto, en el proceso de adaptación no se echa en falta el valor estético de la expresión lingüística.

Es evidente que dentro del macrogénero llamado *novela* coexisten obras de muy diversa naturaleza; la dificultad de adaptación es patente en novelas contemporáneas que, alejadas de los modelos decimonónicos, han sido trasladadas al cine con resultados decepcionantes, como es el caso de obras de Joyce, Durrell, Kafka, Musil o Nabokov, según observa atinadamente Pere Gimferrer (1985, 80-84), para quien este fenómeno de imposibilidad de adaptación de determinados textos se aprecia desde mediados de los sesenta, en el vano intento de filmar guiones basados en obras del *Nouveau Roman*. Este estudioso llega a la conclusión de que

en la medida en que se acentúa el papel de lo específicamente literario, en la medida en que un libro es ante todo un texto y no un documento costumbrista o histórico, ni siquiera un análisis psicológico, ni menos aún el relato literario de una trama (las novelas del XIX eran, por supuesto, también ante todo escritura, pero eran escritura que involucraba e imbricaba esos otros factores), en esa misma medida la novela contemporánea se aleja cada vez más de la posibilidad de la adaptación cinematográfica. (*op. cit.*, 82)

Ello es debido a que para escritores como Balzac o Zola «los escenarios tienen el carácter de metáforas de la acción que se desarrolla en ellos» mientras que otros,

como Stendhal o Dostoievski, se interesan por la psicología de los personajes ubicados en escenarios funcionales o neutros (Gimferrer, 1985, 69), lo que hace más difícil, si no imposible, su plasmación en un audiovisual. De donde concluye el escritor catalán que ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y eso no puede ser casual.

También se suele indicar que las novelas que narran procesos psicológicos, estados de conciencia o como quiera que se llame al mundo interior de los personajes resultan difíciles de adaptar, porque el cine muestra acciones exteriores, salvo que se recurra a la voz en *off* o en *over*, que, precisamente por su condición de texto verbal, se aprecia como un procedimiento escasamente cinematográfico.⁶ Los ejemplos de cineastas solventes que han fracasado en su intento de llevar a la pantalla narraciones de esas características abundan; uno de los más señalados es *Bajo el volcán* (*Under the Volcano*, John Huston, 1984), una novela que, como es bien sabido, Luis Buñuel había rechazado porque todo ocurriera en la mente del protagonista. Sin embargo, a sabiendas de que el texto fílmico no podrá ofrecer la riqueza de matices y dimensiones del literario, no hay imposibilidad absoluta en la plasmación de los mundos interiores —como demuestra el análisis de Herrero Quirós (Bravo Gozalo, 1993, 41-66) de la adaptación de la novela de Virginia Wolf *To the Lighthouse* realizada por Colin Gregg para la BBC en 1983— gracias a la cámara subjetiva, el uso del primer plano, la angulación, los *raccords* de mirada, los elementos del espacio que reflejan estados de conciencia (objetos, paisajes), el uso del color y la iluminación, la música con valor subjetivo, metáforas visuales, analepsis que expresan recuerdos y ensoñaciones, monólogos evocados y pronunciados, etc.

No cabe duda de que la búsqueda de un lenguaje equivalente —problema central de la adaptación— es una de las graves dificultades a las que se enfrenta el adaptador, que ha de proceder con transformaciones inevitables y/o equivalencias en el punto de vista narrativo y en la vertebración del tiempo del relato y del tiempo de la historia. Se podría decir que cuanto más relevante es la materia lingüística del texto literario, mayores dificultades hay para una adaptación exitosa desde la legitimidad estética, para una adaptación que no muestre un desequilibrio notable entre el original literario y el resultado fílmico.

En cuanto a los niveles de la adaptación, se trata de determinar qué se adapta y qué resultado se desea. Ello implica seleccionar de la obra original el material que ha de ser empleado (idea de base, esquema, personajes, plan, acciones, ritmo del relato, estilo y medios de expresión), conjurando los riesgos de usar modos literarios en el cine y de la comercialidad que vampiriza el texto para dar lugar a una obra bastarda. La adaptación puede operar sobre el conjunto o una parte del relato literario, respetar el punto de vista narrativo o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en los elementos de la historia o en los del dis-

6. No se puede estar de acuerdo con ese lugar común que, en el fondo, desprecia el componente verbal del texto fílmico. Habría que poner en cuestión la identificación del lenguaje cinematográfico con la práctica histórica del cine mayoritario que, en tanto que espectáculo de masas, es reticente o rechaza este tipo de procedimientos.

curso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes, decidir sobre qué sucesos pivotará el relato y qué debe ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en qué espacios se ubicará la historia, etc. Por todo ello, el procedimiento de adaptación es un camino de opciones, toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico. Fuzellier (1964, 134) concreta las siguientes: a) definir si hay que suprimir una parte del original; b) elegir qué se conserva y qué se modifica, a fin de determinar el género del relato fílmico y el nivel de adaptación; c) elegir sobre qué aspecto del relato va a hacerse hincapié: el ambiente, los personajes, el ritmo y valor dramático de la acción, el flujo del tiempo, etc.; y d) buscar las equivalencias de expresión y los procedimientos del estilo. Pero no parece fácil establecer de antemano una metodología, y más bien hay que pensar que el proceso de adaptación es similar a la escritura de un guión original, con la diferencia de que, en el primer caso, se parte de un rico material que puede proporcionar la mayoría de los elementos necesarios para el guión.

En cuanto a los mecanismos de la adaptación, Étienne Fuzellier (1964, 102) indica que el cine no ha tenido más remedio que someterse a los dos principios del género dramático en general, la *concentración* por la que se cierran el máximo de efectos en el mínimo de tiempo y el *aumento* «o la óptica dramática que simplifica y subraya los caracteres, los efectos y las etapas de la acción». Habría que concretar más estos principios e indicar los mecanismos específicos; Vanoye (1996, 136) habla de audiovisualización, secuencialización y dialoguización y dramatización; y, por nuestra parte, ya hemos citado los que consideramos básicos (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, visualizaciones, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), que explicamos más detenidamente en el punto 6.2.

2.5. Teatro, el falso amigo

Habitualmente, hablamos de teatro sin distinguir si nos referimos al texto teatral o a su escenificación. En este punto, resulta difícil el acuerdo, pues, ciertamente, la obra teatral está destinada a la escena y se *actualiza* en tanto que representación, pero, al mismo tiempo, la obra existe en el texto escrito tal y como sale de la pluma del autor. Una obra nunca representada no es una obra inexistente; más aún, Rudolf Arnheim (1990, 156) defiende que el texto teatral es la obra completa en sí misma y que no exige representación, aunque la admita. En el polo opuesto, Jean Mitry considera que en el texto hay literatura, pero no teatro:

La obra escrita contiene virtualmente, en su propia escritura, cualidades que *se realizan* sobre la escena, pero estas cualidades sólo están implícitas. Sólo la interpretación y la puesta en escena las hacen vivas y verdaderas. La imaginación del lector realiza el espectáculo, pero, en la lectura, el juicio no considera más que las cualidades lite-

rias de un texto, cuyas virtudes propiamente teatrales sólo aparecen en filigrana (Mitry, 1986, II, 409).

Parece que nos movemos en una dialéctica texto-representación, y la obra teatral se sitúa entre esos dos extremos. Si optáramos decididamente por la posición de Mitry, ello nos llevaría a postular inicialmente la *legitimidad* de la representación cinematográfica de un texto teatral, pues cabría considerar esta adaptación como un *modo de representación* junto al teatro leído, emitido por radio, escenificado o televisado. Pero esta posición no es del todo sostenible en tanto que —de entrada, en la generalidad de los casos— el texto teatral está escrito para ser escenificado, representado por unos actores en un escenario. Al menos así ha sido en la tradición histórica, otra cuestión será considerar la autonomía del texto teatral en tanto que género literario o modo de expresión, lo que llevaría a considerar el cine como uno de sus modos de representación.

En principio, a la hora de ser trasladado a la pantalla, la ventaja inicial del teatro con respecto a la novela —de quien el cine ha de tomar la historia para hacer un nuevo relato— es evidente, pues cine y teatro convergen en la *duración* y en el carácter de *representación*: «El cine y el teatro actúan preferentemente como instrumentos de representación» (Bettetini, 1977, 146), aunque para ello cada uno emplee su propio dispositivo. En este tipo de adaptación teatro-cine, la dificultad de la duración no existe, pues prácticamente la totalidad de los textos teatrales pueden ser plasmados completos en la pantalla, de modo que las variaciones —añadidos, supresiones o transformaciones— serán debidas a opciones creativas del director cinematográfico, pero no al pie forzado de la duración estándar del filme, como sucede con las narraciones literarias. La proximidad teatro-cine también se aprecia en el hecho de que algunos filmes, en los que el diálogo tiene un papel preponderante, como en Rohmer, son susceptibles de ser adaptados para la escena teatral.

A pesar de existir estos y otros muchos elementos que permiten apreciar el texto fílmico y el teatral-escénico como análogos, tiene razón Bazin al hablar del teatro como *falso amigo* del cine. La facilidad de traslación inmediata de los diálogos, las acciones y los espacios —es decir, de lo esencial del texto dramático— puede ocultar las diferencias radicales que, en tanto que representación, poseen ambos lenguajes. En el texto fílmico la representación exige un alto grado de realismo, como si la cámara registrase una realidad preexistente, es decir, idealmente negando que se trata de una representación; cualquier elemento que no ofrezca verosimilitud —el realismo es un componente cultural y, más que parecido con una realidad dada, exige adecuación con la idea que el espectador tiene de esa realidad— se aprecia, de inmediato, como un *ruido* en el proceso de comunicación; un actor que sobreactúe o aparezca excesivamente maquillado, un decorado que se muestre como tal, unos puñetazos que suenen en exceso... son interpretados por el espectador como impericia en la construcción fílmica, salvo en determinados géneros o en propuestas que rompen las convenciones cinematográficas. De hecho, el espectador se sienta a ver la proyección de una filmación que transcurre en otro espacio-tiempo y que, eventualmente, podría tratarse de imágenes y sonidos correspondientes a una realidad auténtica.

Por el contrario, el teatro escénico nunca oculta su carácter de representación debido la convención existente entre el espectáculo y el espectador, quien se acomoda en una sala para asistir a acciones que son puestas en escena *ahí y ahora* para él. La persona que está en el escenario es, a la vez, actor y personaje y los objetos son, simultáneamente, objetos y signos; más aún, es posible que un lado del escenario sea un río, sin que se vea o se oiga el agua corriendo, o que un personaje mueva en escena de modo ostensiblemente convencional, antinatural; o incluso prescindir de todo decorado y que los actores señalen objetos inexistentes. La frontalidad, el volumen de voz, los apartes y las apelaciones al espectador, la existencia de distintas funciones en los objetos, etc. son otros elementos que subrayan el carácter de representación de toda obra teatral puesta en escena. En la propia escritura dramática ya se tiene en cuenta este carácter —que hay que apreciar como consustancial al hecho teatral, más que como limitación— por lo que la dramaturgia propiamente dicha recaerá sobre el diálogo, a diferencia del texto fílmico, en el que el diálogo es uno más entre los componentes de la comunicación audiovisual. Otra dificultad radica en que el teatro es más temático, pues permite que la trama esté subordinada al tema, los personajes obedezcan a estereotipos o los diálogos posean un carácter sentencioso, es decir, que las obras dramáticas, «al enfatizar los caracteres, enfatizan también las motivaciones y las crisis de los personajes más que las propias historias» (Méndiz Noguero, 1994, 335). Añádase a ello que, mientras la película concluida es una obra única e inmutable —aunque el espectador la actualice e interprete en cada visionado—, la obra teatral es susceptible de diversas puestas en escena que la recreen, en función de los diferentes directores o contextos culturales e históricos, e incluso de evolucionar a lo largo de los meses en cada una de ellas, según las respuestas del público, la interpretación de los actores o las decisiones del director teatral.

En definitiva, el teatro representado y el cine presentan las siguientes diferencias: la representación teatral supone la irreproducibilidad de cada función, frente a la reproducción indefinida del filme que permanece inmutable; la simplificación de los soportes de la comunicación (que se limita al cuerpo del actor y a la mínima escenografía), mientras el cine necesita de una compleja tecnología; y la reducción al intercambio actores/espectadores frente al gran público anónimo de las salas cinematográficas (Helbo, 1997, 34-35).

¿Hay textos teatrales más fácilmente adaptables que otros? ¿qué requisitos ha de poseer una obra para ser llevada al cine sin que se desvirtúe su propuesta estética y, al mismo tiempo, dé lugar a una obra específicamente cinematográfica? En principio todo lo que es representable en un escenario puede ser adaptado al cine, aunque el riesgo no es tanto la pérdida de teatralidad cuanto la ausencia de un discurso fílmico. Suelen considerarse más adaptables las obras que poseen diversidad de espacios y acciones susceptibles de ser narradas de modo visual y en las que, eventualmente, la acción dramática no se asienta totalmente sobre la palabra. Linda Seger (1993, 71-73) indica como requisitos para la adaptación de la obra teatral a) que pueda desarrollarse en un contexto realista; b) que pueda incluir exteriores; c) que esté vertebrada por un hilo argumental, por una historia; d) la magia de la

obra no puede residir en el espacio teatral; y *e*) los temas humanos han de poder expresarse con imágenes más que con palabras.⁷ Sin embargo, esto no nos aclara demasiado la cuestión —como tampoco saber que en la historia del cine las obras más adaptadas han sido los clásicos, las comedias de enredo y los dramas psicológicos (Guarinos, 1996, 103)— ya que hay ejemplos que prueban esa tesis y la contraria.

La práctica de las adaptaciones conocida como *teatro filmado* —que hace del plató un escenario teatral y coloca la cámara en la posición del espectador— ha sido denostada tradicionalmente, aunque hay casos de películas muy valoradas que utilizan ese procedimiento. La superación viene propuesta por Romaguera/Alsina (1985, 144), quienes indican que en la adaptación

deben mantenerse ciertas esencias del original (las que le han dado una calidad y prestigio) y deben modificarse en cambio aquellos artificios teatrales que no comportan una calidad poética, dramática o humorística, y que pueden ser sustituidos con ventaja por otros recursos cinematográficos.

Pere Gimferrer (1985, 104-107) considera que hay directores, como Sacha Guitry o Marcel Pagnol que han tenido como pretensión la simple filmación de obras teatrales de cara a su divulgación, logrando, no obstante, obras cinematográficas auténticas, mientras otros —los más— han tenido el propósito de creación de una obra autónoma, con una estética propia, como Jacques Rivette, Reiner W. Fassbinder o Eric Rohmer.

Pero la eventual facilidad para la transposición de textos teatrales al cine ofrece otros problemas. Jean Mitry se plantea la cuestión en los siguientes términos:

Todo consiste en saber si las significaciones debidas a formas literarias son traspasables al cine, si es posible tomarlas en su esencia y recrearlas mediante determinadas formas visuales o si, por el contrario, el cine en este caso no es ni debe ser otra cosa que la «puesta en espectáculo» de un drama cuya inteligibilidad radica total y exclusivamente en la expresión verbal (Mitry, 1978, II, 407)

para, más adelante, responder afirmativamente a la segunda parte de esa pregunta implícita, no sin antes llamar la atención sobre las diferencias entre los dos medios. Dice que la adaptación es un falso problema y niega la posibilidad de la misma, pues en el momento en que se expresa visualmente una tragedia se da otra significación, es decir, no hay tal adaptación, sino creación genuina. Efectivamente, hay que reiterar ese lugar común —pero no por ello inoportuno— de que cine y teatro son discursos heterogéneos, formas expresivas disímiles y, por lo tanto, en sentido estricto, incomparables. Y en línea con Mitry, en las conclusiones del que probablemente sea el mejor trabajo publicado en castellano sobre la cuestión, Virginia Guarinos (1996, 111) subraya que «sobre la única base de la observación y el aná-

7. En la misma línea, otro autor opina que la obra de teatro puede ser trasladada al cine en la medida en que *a*) cuenta una historia, *b*) dramatizada —y no narrada— a través de unos personajes y *c*) se basa en un texto completo que reclama una puesta en escena (Méndiz Noguero, 1994, 332).

lisis, primero afirmamos que una adaptación, de esta clase [fílmico-teatral] como de cualquier otra, puede ser tan original o tan poco fílmica como cualquier película» y que la defensa o el ataque de las adaptaciones está fuera de lugar, «sobre todo teniendo en cuenta que el producto final de dicha adaptación ya es un ente independiente y autónomo de su pretexto-origen».

A continuación, Mitry aboga por mantener intacta la obra teatral y «ponerla en escena» con «procedimientos cinematográficos en beneficio de la expresión teatral» (*op. cit.*, 416-417), con lo que parece adherirse a las tesis de Bazin del subrayado de la teatralidad como medio de traslación del teatro al cine. En el trasfondo de esta cuestión pesa el *convencionalismo* del teatro. La representación teatral resulta escasamente realista: la concentración de situaciones y personajes, la propia dicción, la artificiosidad de los decorados, la estilización en general, el diálogo como único modo de indicar el pasado, los pensamientos o las emociones de los personajes, etc. Todo ello nos remite a un juego de convenciones que el espectador acepta como punto de partida. En teatro, la sustancia dramática descansa en los diálogos, todo viene expresado por las palabras de los personajes, mientras que en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje. Con lo que parece una radicalidad excesiva, Jean Mitry (1978, II, 414) opone imágenes y palabras y llega a afirmar que «la imagen cinematográfica desempeña exactamente el papel que en el teatro cumple el verbo.»

2.6. Tipología de las adaptaciones novelísticas

Plantearse una categorización de los tipos más usuales de adaptaciones literarias al cine tiene el riesgo de establecer modelos esquematizados a los que pudiera parecer que han de adecuarse las adaptaciones realmente existentes; pero ello sólo es posible cuando la perspectiva descriptiva que ve líneas y procedimientos comunes se convierte en teórico-dogmática, que considera los modelos como prescriptivos. Por el contrario, la ventaja de una tipología radica en obligarnos a reflexionar sobre las adaptaciones existentes, indagar en los elementos comunes, atender a los intereses que subyacen... y, en buena medida, lograr una respuesta para las cuestiones planteadas en el punto anterior. Naturalmente ofrecemos un modelo, es decir, una representación convencional que trata de responder a la realidad y, por tanto, susceptible de ser matizado, enriquecido y aun de ser rechazado en aras de otro modelo igualmente discutible.

2.6.1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad

Éste suele ser el criterio básico que se emplea en las tipologías al uso (véanse Vanoye, 1996; García, 1990; Aguirre Romero, 1989), donde se tiene en cuenta el mayor o menor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literario y fílmico. Básicamente, las tipologías vienen a converger en los modelos

que, con las diferentes nomenclaturas, indicamos a continuación. Como en toda categorización, hay un esquematismo que pasa por alto los estados intermedios; por ello habría que considerar que los modelos A y D representan los extremos de un proceso de adaptación que, en su máxima radicalidad, llevaría, por la parte de A, a anular el carácter fílmico del relato en aras de la literalidad (el filme no sería más que una puesta en imágenes del texto literario: muy fiel a la novela pero, salvo excepciones, poco cinematográfico) y, por la parte de D, a anular su dependencia de la novela (el relato sería muy fílmico, pero sólo remotamente remitiría a la novela).

A. *Adaptación como ilustración*. También se habla de adaptación literal, fiel o académica y de adaptación pasiva. Tiene lugar con textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el *qué*) mucho más que en el discurso (el *cómo*). Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, es decir, utilizando los procedimientos básicos de la adaptación. Para ello se suelen sacrificar los aspectos comentativos, transcribir por completo los diálogos y utilizar los elementos figurativos y visuales. La adaptación fiel se justifica por la divulgación de una obra y por la comercialidad, y muy raras veces por su valor estético o la propuesta cultural que supone. Hay una fidelidad rigurosa hacia el texto literario y, por tanto, no se puede rechazar la adaptación por algún tipo de traición; pero no hay obra fílmica significativa y autónoma respecto al original.

B. *Adaptación como transposición*. A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario. La adaptación como transposición —traslación, traducción o adaptación activa— implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas —o similares— cualidades estéticas, culturales o ideológicas. En los relatos cortos, obras de calidad relativa y novelas necesitadas de fuertes transformaciones, la adaptación como transposición supone una intervención mayor, en la que el autor fílmico trata de extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas al texto literario, para lo cual desarrollará lo que está implícito, buscará equivalencias, efectuará ampliaciones, eliminará subtramas, etc. Jean Mitry (1978, II, 427-429) señala dos alternativas excluyentes: la pretensión de una obra personal al margen de la fidelidad al texto o la puesta en escena que «constituye el mundo que la novela sugiere, su clima, su ambiente, y se registra por medio de la cámara». Dice este autor que en esta segunda opción —que viene a coincidir con lo que denominamos adaptación como transposición— hay

todo un arte que en modo alguno es despreciable, que está hecho de eclipsamiento, de renuncia, de escrupulosa fidelidad a la obra original, y que si no consigue llegar a traducir el sentido profundo [...] es capaz de producir un reflejo apreciable.

Por su parte, Alain García (1990, 249-258) considera que en la transposición se logra una obra singular de la misma categoría que el original literario y distingue dos procedimientos: la *analogía*, que es una traducción del relato literario al fílmico en la que se es fiel a la letra y al espíritu de la obra y cuyo resultado es una «obra doble»; y la «*écranisation*» o plasmación audiovisual, que es la más perfecta adaptación literaria al cine, en la que se es fiel al espíritu y a la letra del relato escrito y que tiene como resultado una obra única, expresada por dos medios.

C. *Adaptación como interpretación*. Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario —debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.— y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales —el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.— consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de adaptación. Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta; y se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original, ya que «la fidelidad consistiría entonces en poner el acento sobre las ideas, los temas, los sentimientos que determinan la vida interior de la obra» (García, 1990, 182). Para este autor habría dos grandes tipos de procedimientos: la *digresión*, por la que el texto fílmico se aparta del original, lo traiciona justificadamente debido a su mediocridad, y el *comentario*, por el que el autor fílmico se pone a la altura de un relato literario de calidad y lleva a cabo una exégesis que tiene como resultado una nueva obra que trasciende a la escrita.

D. *Adaptación libre*. El menor grado de fidelidad a una obra literaria lo ofrece el filme que llamamos adaptación libre y que también se conoce como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto —que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano— sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (Bettetini, 1986, 99-100). Ordinariamente, el autor fílmico hará patente su distancia respecto al relato original y al acreditar el guión o el argumento dirá «inspirado en...» o «basado libremente en...». En el extremo, una adaptación libre no debería llevar el mismo título de la obra literaria, pues, aunque haya legitimidad legal para hacerlo porque se posean los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral. Por otra parte, la adaptación libre viene exigida cuando el texto literario

es un relato corto que sirve únicamente como esquema argumental a partir del cual se desarrolla el guión cinematográfico.

Las razones para las adaptaciones interpretativas y libres pueden ser:

a) *El genio autoral*: es probablemente la razón que mejor justifica la interpretación de la obra adaptada, dado que ofrece un resultado estético que permite hablar de una obra cinematográfica singular. Cuando un creador genuino se enfrenta a un texto literario, no se plantea una plasmación visual de la historia novelada, sino hacer cine con el material literario de base desde su propia conciencia creadora, lo que implica una interpretación del texto literario. Orson Welles o Luis Buñuel no se han comportado como cineastas de oficio que recurren a textos literarios por incapacidad de crear los suyos propios, sino que son creadores que emplean como medio de expresión el cine y que beben en las fuentes de la literatura por el lugar que ésta ocupa en la historia de la cultura. Aunque el genio autoral lleve a muchas transformaciones del material literario, hay una fidelidad esencial al escritor y, muchas veces, esta fidelidad es mayor hacia el mundo del autor —se toman elementos de otras obras, se plantean desarrollos coherentes con los procedimientos habituales del escritor— que hacia la obra concreta. Cuando Buñuel se enfrenta a Galdós en *Nazarín* (1958) o en *Tristana* (1970), hace una genuina interpretación de los textos literarios: ni trata de sobreponerse a Galdós y «utilizarlo» para sus intereses ni se muestra esclavo del texto para una mera transposición; y no cabe duda de que, en las diversas lecturas que Orson Welles ha hecho de Shakespeare —*Macbeth* (1948), *Otelo* (Othello, 1952) y *Campanadas a medianoche* (Chimes at Midnight, 1966)—, al texto teatral se le superpone el barroquismo visual del cineasta, teniendo como resultado una obra autónoma. Por ello será legítimo hablar de *autoría compartida* en películas con estas características. De hecho, para que exista una lectura interpretativa digna, será necesaria una afinidad ideológica, estética o moral entre el autor literario y el fílmico, lo que, por ejemplo, resulta evidente en el caso de Orson Welles, quien en sus reflexiones sobre la corrupción del poder, la mentira o las apariencias, se muestra shakespeariano no sólo en las adaptaciones literarias del dramaturgo inglés, sino también en obras originales como *Sed de mal* (Touch of Evil, 1957) o *La dama de Shangai* (The Lady from Shanghai, 1947).

b) *Diferente contexto histórico-cultural* o distancia del tiempo de la escritura o de la cultura de la obra literaria: si un cineasta se plantea adaptar una obra distante en el sentido de que no se comparte con ella el mismo momento histórico o el mismo contexto sociocultural, parece que —so pena de llegar a un resultado contradictorio respecto al original (la famosa traición al espíritu de la obra literaria)— está obligado a una lectura de la obra. Es lo que Vanoye (1996, 144) llama *apropiación*. No cabe duda de que cuando Pasolini se enfrenta a una obra medieval como los *Cuentos de Canterbury* siglos después de haber sido escritos necesariamente habrá de proponer una lectura personal del texto literario; o de que cuando Francis F. Coppola, en *Apocapypse Now* (1979), transpone al contexto de la guerra de Vietnam el relato de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*, ubicado en África a finales del siglo XIX, ha de modificar muchos elementos y dejar el esqueleto dramático de un viaje según el modelo de «descenso a los infiernos»; o de que Pilar Miró, al llevar a

la pantalla el texto de Goethe trasladándolo a la época actual en *Werther* (1986), ha de actualizarlo.

c) *Recreación de mitos literarios*: las obras y personajes que han adquirido la condición de mitos son más susceptibles de adaptaciones libres, al menos en la medida en que han pasado a formar parte del imaginario colectivo y, como queda dicho, cada generación vuelve sobre ellos para hacer una interpretación nueva. Algunos autores vuelven reiteradamente sobre ciertos mitos y temas, basados en obras literarias singulares o en leyendas y recopilaciones: un caso significativo es el de Jean Cocteau, quien ha tomado el mito de Orfeo —presente ya en la literatura antigua (Píndaro, Esquilo, Eurípides, Aristófanes, etc.) y clásica (Calderón, Lope, Boscán) y en recreaciones pictóricas (Patinir, Rubens, Lucas Jordán) y musicales (Gluck, Offenbach)— para escribir la obra teatral *Orfeo* (1926) y posteriormente rodar *La sangre de un poeta* (*Le Sang d'un poète*, 1930), *Orfeo* (*Orphée*, 1950) y *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1960), según ha estudiado Rafael Utrera (1997).

d) *Divergencia de estilo*: como veremos más adelante, cuando hay divergencia estilística en el proceso de adaptación, que requiere transformaciones patentes, el autor fílmico no tiene más remedio que ofrecer su interpretación.

e) *Extensión y naturaleza del relato*: como se indica a continuación, la mayoría de los textos breves exige un desarrollo que, cuando menos, implica una adaptación interpretativa. Además, en ciertos relatos escritos desde la subjetividad, en los que la instancia enunciativa —y, en general, todos los elementos del discurso— detenta el protagonismo, el valor estético del conjunto del texto fílmico requiere una adaptación muy activa, que busque equivalentes cinematográficos, por lo que, ordinariamente, se apartará en buena medida del texto original.

f) *Comercialidad*: como veremos, por razones comerciales se realizan adaptaciones interpretativas que plantean la actualización de un texto literario de cara a hacerlo más asequible al público en general.

2.6.2. Según el tipo de relato

Desde otra perspectiva, se pueden considerar dos modalidades de adaptaciones en función de la coherencia o no entre los tipos de relato literario y fílmico. Vanooye (1996, 137-144) habla de opciones estéticas de la adaptación y parte de dos tipos o estilos narrativos: el relato clásico y el relato moderno. Obviamente, con ello se esquematiza una realidad mucho más compleja, tanto en la literatura como en el cine, pero sirve para señalar uno de los factores relevantes de esta tipología de adaptaciones. Además, es preciso subrayar que hablar de estilo literario y fílmico, clásico o moderno, sólo se puede hacer por analogía, sin que, en rigor, haya correspondencias globales (aunque sí de elementos concretos).

Recordamos que la *narración clásica* se caracteriza porque los agentes causales del motor de la acción dramática son personajes individuales que actúan por el deseo al que se opone algo o alguien dando lugar al conflicto; la cadena de acciones

causa-efecto motiva la mayoría de los hechos de la narración y a ella se subordina el tiempo; tiende a la narración «objetiva» (omnisciente) y las historias terminan con un fuerte grado de clausura, resolviendo todos los conflictos planteados (Bordwell/Thompson, 1995, 82-84). Son rasgos de la *narración moderna* la conciencia lingüística, es decir, la reflexión sobre el propio lenguaje, la presencia del autor en la obra, el realismo psicológico y la subjetividad, la significatividad de los personajes, la ruptura del valor mimético de la representación, lo que supone la discontinuidad y la autoconciencia narrativas, la causalidad débil, los finales abiertos, las disyunciones de orden temporal y espacial, la impronta autoral que permite comprender la obra dentro de la filmografía del cineasta, la ambigüedad y relativización de la verdad, etc. (Bordwell, 1996, 206-214; Monterde/Riambau, comp., 1996, 15-45).

Por lo que se refiere a la literatura, habría quizá que distinguir entre aquellos relatos en la tradición representada por la gran novela del XIX (Balzac como modelo), en los que prima la historia de causalidad fuerte, la eficacia dramática, los personajes conscientes y motivados (redondos), la continuidad sin rupturas de los hechos narrados, la concepción unívoca del espacio y el tiempo, la ausencia de huellas del autor implícito y, en general, mayor interés en el cómo que en el qué; y aquellos otros —*Ulises*, de James Joyce, o *Rayuela*, de Julio Cortázar, como paradigmas— en los que es el propio texto, más allá de la trama externa, el que llama la atención sobre sí gracias a su capacidad para la polifonía del narrador, la continuidad entre las voces narrativas, la ironía y otras formas de distanciamiento respecto a los hechos, la reflexividad del texto, la estructura dramática y la causalidad débiles, la ambigüedad entre el mundo exterior y la subjetividad de los personajes, etc.

En función del estilo de cada uno de los textos se podrían categorizar las siguientes adaptaciones:

A. *Coherencia estilística*. Es la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico, o de una moderna a una película moderna. El primer caso responde a la gran mayoría de las adaptaciones literarias al cine, donde se toman como punto de partida relatos fácilmente filmables, es decir, textos cuya historia (personajes y sucesos) sea, en lo esencial, trasladable al lenguaje audiovisual y, por tanto, den lugar a dignos relatos cinematográficos. En general, se dejarán de lado los elementos del discurso, aunque el cineasta puede buscar una escritura fílmica equivalente a la literaria. El segundo caso es más complejo y requiere buena dosis de imaginación en el adaptador, que ha de elaborar un discurso fílmico, si no equivalente, al menos de la misma altura estética. Como ejemplo estaría *La mujer del teniente francés* (The French Lieutenant's Woman, Karel Reisz, 1981), donde se ha buscado, mediante el procedimiento de «cine en el cine», que permite contar dos historias de amor paralelas, la reflexividad existente en el texto de John Fowles, que intercala una historia del siglo XIX con comentarios del propio autor y propone varios finales.

B. *Divergencia estilística*. Sería la adaptación de una obra literaria clásica a un filme moderno o, por el contrario y como suele ser más frecuente, de una obra moderna a un filme clásico. Hay una diferencia sustantiva en estos dos casos de divergencias: mientras la adaptación de una obra clásica a un filme moderno —el caso de

Robert Bresson, que adapta a Tolstoi en *El dinero* (L'argent, 1983), o de Godard, que adapta a Maupassant en *Masculin-Féminin* (1966) y a Mérimée en *Nombre: Carmen* (Prénom Carmen, 1983)— se puede comprender como una adaptación interpretativa, como una actualización en la que el cineasta tiene tanto peso como el autor literario; por el contrario, en el segundo caso —del que Vanoye señala como ejemplos *La insoportable levedad del ser* (The Unbearable Lightness of Being, Philip Kaufman, 1988), *Bajo el volcán* (Under the Volcano, John Huston, 1984) o *El amor de Swann* (Un amour de Swann, Volker Schlöndorff, 1984)—, parece que hay una simplificación del material de partida o cierta apropiación no del todo legítima. Como queda apuntado más arriba, ello ha llevado a negar al cine la posibilidad de adaptar textos donde los elementos del discurso (la materia verbal y el dispositivo enunciator) tienen mayor relieve que la historia propiamente dicha. O, dicho de otro modo, la adaptación de una novela clásica a un filme moderno se justifica como interpretación o variación, donde la historia y la forma expresiva adquieren nuevas dimensiones y potencialidades estéticas, y se ubica en la evolución progresiva inherente a la historia de la cultura; mientras que la operación inversa, de novela moderna a filme clásico, mostrará un desequilibrio estético entre la densidad y complejidad de la obra literaria y la linealidad de la fílmica y, en la medida en que los rasgos modernos del discurso quedan eclipsados, parecerá más bien un ejercicio regresivo.

La existencia de coherencia estilística no implica inicialmente mayor o menor dificultad para la adaptación, operación que depende, como estamos viendo, de otros muchos factores. El valor de la adaptación dependerá, como siempre, del resultado estético —la existencia de una genuina obra cinematográfica— y de la relación que esa obra mantenga con el original. Por ello, en principio, tendrán mayor interés las adaptaciones —coherentes o divergentes con el estilo del texto literario— que aporten un plus de creación.

2.6.3. Según la extensión

Si comparamos el número de páginas del texto literario y del guión cinematográfico, podemos llegar a resultados muy falsos, pues una página de un relato puede necesitar varias de guión y viceversa; y lo mismo sucede si lo comparamos con el texto fílmico. En esta perspectiva comparatista se presupone una fidelidad de la película a las acciones y personajes de la novela o del cuento. No es fácil definir qué es la extensión de un relato, pero, a la hora de la adaptación y en función de la mayor presencia de mecanismos de reducción (condensaciones, unificaciones, compresiones...) o de ampliación (dialoguizaciones, desarrollos, añadidos...), podemos considerar tres tipos de adaptaciones.

A. La *reducción* es el procedimiento habitual en la adaptación de novelas al cine —aunque también se realizan reducciones en los textos teatrales— por el que del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican

acciones reiteradas, etc. Este procedimiento es responsable de la señalada constatación, tan repetida, de que la novela es *más* que la película.

B. Habrá *equivalencia* cuando los dos textos posean una extensión similar y, por tanto, los dos relatos contengan esencialmente la misma historia, es decir, haya fidelidad literal.

C. La *ampliación* supone partir de un texto más breve. Ya queda señalado cómo la novela corta o el cuento ofrecen mayores posibilidades de adaptación en tanto que pueden proporcionar una idea inicial (un argumento y/o unos personajes, una atmósfera) que luego se desarrolla de un modo específicamente cinematográfico y no presenta el inconveniente de tener que seleccionar y eliminar, como en la novela larga, aunque, como veremos en el caso de *El Sur* (Víctor Erice, 1983), ello depende de la naturaleza del relato. Por otra parte, los guiones de algunas de las grandes películas de la historia del cine proceden de relatos cortos, como *La diligencia* (Stagecoach, John Ford, 1939), *Sucedió una noche* (It Happened One Night, Frank Capra, 1934), *Eva al desnudo* (All About Eve, Joseph Mankiewicz, 1950), *Qué bello es vivir* (It's a Wonderful Life!, Frank Capra, 1946) o *Sólo ante el peligro* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952) (Seger, 1993, 31). La ampliación se realiza transformando fragmentos narrados en dialogados, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, añadiendo personajes y episodios completos.

2.6.4. Según la propuesta estético-cultural

Muy próximas a la cuestión de la legitimidad están las reflexiones que consideran las adaptaciones desde el punto de vista estético, de la crítica cultural. No se suele considerar el juicio crítico comparativo en las adaptaciones libres y en las interpretativas debidas al genio autoral, ya que, en ambos casos, estamos ante obras sustancialmente diferentes, de diversa entidad artística, respecto a los textos literarios. Lo mismo puede decirse, salvo excepciones, en el caso de las adaptaciones que amplían los relatos escritos. Por el contrario, en las adaptaciones como ilustraciones, en las transposiciones y en las interpretaciones debidas a razones comerciales, es frecuente el rechazo de la obra fílmica en tanto que se juzga que la adaptación supone una simplificación, vulgarización, edulcoración, amputación de los aspectos más innovadores, etc., en aras de la comercialidad, para lo cual se esquematiza la trama, se eliminan personajes, se suprime o simplifica el contexto histórico o político, se transforma la clausura del relato, mitigando su carácter trágico o su irresolución, se potencian los aspectos espectaculares mediante la exhibición del decorado y el vestuario en primer plano de la historia..., según la crítica de Baldelli citada más arriba. El *saqueo* de que habla este autor se ha realizado frecuentemente en adaptaciones de textos literarios de carácter histórico-legendario, como es el caso de *Ulises* (Ulisse, Mario Camerini, 1954), o de *Sansón y Dalila* (Samson and Dalilah, Cecil B. De Mille, 1949), que constituye un «proceso “americano” de transformación» al convertir a Dalila en protagonista, perpetrar una historia amorosa y omitir todo contenido religioso (Baldelli, 1966, 13). También se considera que la adapta-

ción como ilustración se limita a reproducir de forma más breve y superficial la obra original, de la que se suprimen los pasajes más «literarios» y se potencian las acciones externas y los elementos figurativos, dando como resultado una vulgarización y dulcificación del original. En el caso de los relatos breves, se alarga la historia con elementos de escasa significación (personajes secundarios, subtramas, dialogizaciones, etc.) y se enfatizan innecesariamente algunas escenas, siendo el resultado un relato fílmico pretencioso, hinchado.

Sin embargo, no todo proceso de actualización se lleva a cabo, necesariamente, en detrimento de la entidad estética del texto original. La modernización puede ser creativa y ofrecer equivalencias más ricas para los receptores actuales, como ha demostrado Jorge Urrutia (1994) en su estudio de las desviaciones del texto fílmico frente al narrativo a propósito de *Nazarín*. En este trabajo se pone en evidencia cómo Buñuel consigue actualizar el texto de Galdós, escrito seis décadas atrás, mediante la búsqueda de equivalentes: allí donde Galdós sitúa una disputa teológica entre don Nazario y el rico don Pedro de Belmonte sobre la pobreza del cristianismo primitivo —que tenía actualidad a finales del XIX— Buñuel escribe una escena nueva donde se plasma la cuestión social desde el enfrentamiento obrero, lo que es más actual en los años cincuenta. Es decir, la adaptación es fiel al espíritu del texto por la vía de transformarlo profundamente buscando la significatividad mediante acciones equivalentes.

Edgar Morin —en uno de los análisis más lúcidos sobre la cultura de masas— señala los siguientes procesos de vulgarización: a) la *simplificación* de la obra original debida no a necesidades técnicas de cambio de formato o de género, sino al consumo masivo: por ella la adaptación cinematográfica de una novela sufre la esquematización de la intriga, la reducción del número de los personajes y de sus rasgos psicológicos, que tiene como consecuencia b) el *maniquetismo*, cuando todo conflicto dramático aparece con perfiles subrayados donde luchan el bien y el mal nítidos; c) la *actualización*, que introduce en las obras clásicas sensibilidades contemporáneas y se diseñan personajes y dramatizaciones al gusto actual; y d) la *modernización*, que traslada a la actualidad acciones del pasado, como sucede con dramas shakespearianos ubicados en contextos del presente (Morin, 1966, 69-70).⁸

En este sentido hay que subrayar que el *cambio de género* (de obra esencialmente literaria a película histórica, de tragedia a filme de aventuras, de obra religiosa a relato histórico, etc.) supone, ordinariamente, un proceso simplificador o dulcificador por el que los valores específicamente dramáticos y éticos o históricos se ven eclipsados en aras de las leyes del género o del consenso con el espectador más complaciente. Desde esta consideración, suelen ser frecuentes las transformaciones en las clausuras de los relatos, pues se evitan o se mitigan los finales trágicos en beneficio de recurrentes y comerciales *happy ends*. Por señalar un caso concreto, una novela de talante político (*To Have and Have Not* de Ernest Hemingway) se

8. Una visión más amplia sobre la vulgarización de obras artísticas y los rasgos de la cultura de masas la hemos desarrollado en *Crítica de la seducción mediática* (Madrid, Tecnos, 1997, págs. 277-308).

transforma en un filme de aventuras y de historia romántica (*Tener o no tener* [To Have and Have Not, Howard Hawks, 1944]).

2.7. Tipología de las adaptaciones teatrales

En el caso del teatro, establecemos dos grandes tipos en función de si el punto de partida es una representación teatral o el propio texto de la obra. Otros autores han realizado categorizaciones según «el grado de autonomía funcional de la puesta en escena» y, respecto al cine narrativo, Virginia Guarinos (1996, 54-55) distingue como *grado cero* el teatro filmado y los vídeos que graban puestas en escena; como *grado medio* el teatro televisado, las telenovelas y comedias de situación y, como *grado pleno*, el cine teatralizado y cine narrativo.

2.7.1. Adaptaciones de representaciones teatrales

Se parte de un montaje concreto realizado por un director, con unos actores, con un decorado y en un espacio concreto, es decir, del teatro representado. En la medida en que hay un texto literario previo (T1) que se ha plasmado en una puesta en escena (T2), cualquier operación sobre éste dará lugar a un texto fílmico (T3) de tercer nivel. Básicamente caben dos posibilidades:

A. *Grabación de una representación*: se trata de la mínima intervención del realizador audiovisual que, al igual que sucede en la retransmisión televisiva de un concierto, una ópera o un acontecimiento deportivo, se limita a elegir los lugares donde colocar las cámaras y a efectuar posteriormente el montaje seleccionando los planos en función de la acción dramática. El realizador no puede modificar ningún elemento de la puesta en escena —como mucho podría grabar varias funciones y seleccionar momentos de cada una—, por lo que no se puede hablar de adaptación, sino de mero registro de una realidad preexistente. El resultado es, en realidad, el documental de un acontecimiento cultural, y el interés de esa grabación radica en la posibilidad de conservar el testimonio de una representación en orden a su estudio, su recuerdo, etc. Curiosamente, ese documental puede ofrecer una vertiente realista al remitir no tanto a la historia representada como al testimonio de interpretación actoral y de puesta en escena, como indica Helbo (1997, 54) en el caso de Sarah Bernhardt en *Le duel d'Hamlet* (Clément Maurice, 1900). Respecto a la obra representada, hay multiplicación de los puntos de vista y de la distancia pero, por el contrario, el espectador no comparte el mismo espacio, se carece de tres dimensiones, no se percibe la actuación en vivo, etc. La grabación, también llamada peyorativamente *teatro filmado*, no posee las exigencias estéticas del lenguaje fílmico; sin embargo, en cierta forma puede superar esa limitación por la vía de subrayar aquellos elementos que remiten al acontecimiento teatral, mostrando el espacio de la sala, los camerinos, las reacciones del público y todo lo que rodea la puesta en escena.

B. *Recreación de una representación*: la puesta en escena se traslada a un pla-

tó donde cabe la posibilidad de adecuar el espacio teatral-escénico a las necesidades de expresión fílmica, lo que supone «una segmentación y un montaje que desborden el espacio escénico, borrando el predominio de la mirada espectral» (Vanoye, 1996, 149). Es el procedimiento habitual del teatro en televisión donde, gracias a que la cámara adquiere el don de la ubicuidad (multiplica los puntos de vista y ofrece planos de distintas escalas) y a la disposición «cinematográfica» de los elementos del decorado, el espacio dramático deviene, en buena medida, en espacio profílmico, aunque remite constantemente al espacio teatral y a su convención no realista. En esta recreación —donde sí existe adaptación— la interpretación de los actores (gestualidad, dicción y volumen de voz) se aleja de los modos teatrales para acercarse al realismo cinematográfico. La recreación puede partir de una puesta en escena previa o tratarse de una producción nueva para ser televisada, pero en ningún caso tiene otra voluntad que la escenificación del texto teatral en orden a su filmación.

2.7.2. *Adaptaciones de textos teatrales*

El punto de partida es el texto dramático como tal, prescindiendo incluso de las acotaciones concretas destinadas a la escena, aunque no de su sentido, y cabe hablar de:

A. *Adaptación integral*. Como queda señalado, la equivalencia del tiempo-duración en teatro y en cine supone un punto de partida que evita gran parte de los procedimientos reductores de la adaptación novelística. Consideramos que hay una adaptación integral —y, por tanto, fiel al original literario— cuando el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico. La realización cinematográfica no opera entonces sobre el texto (fuera de elementos como la prosodia y la dirección de actores), sino sobre la organización en actos y escenas y sobre las didascalias que ha establecido el autor literario, en orden a crear un texto fílmico; existe la voluntad de «servir al texto», de plasmar en celuloide las cualidades dramáticas de la obra tal y como han sido expresadas por el autor. N. Sinyard indica que toda adaptación teatral ha de optar entre «hacer olvidar por completo una posible puesta en escena, o hacer tomar conciencia de que existe» (citado por Guarinos, 1996, 69-70), lo que lleva a dos procedimientos singulares:

A.1. En la práctica habitual de las adaptaciones de textos teatrales «la preocupación fundamental del cineasta parecía ser la de camuflar el origen teatral del modelo, adaptándolo, disolviéndolo en el cine» (Bazin, 1966, 225), para lo cual se procede a *airear* la obra, multiplicando en lo posible los escenarios, incluyendo la presencia de personajes únicamente mencionados en el texto teatral, trasladando las acciones a espacios exteriores, condensando los diálogos, incluyendo planos documentales, etc. y, en general, a proporcionar mayor realismo a la obra. Esta pretensión de desteatralizar el texto dramático mediante la búsqueda de realismo ha tenido como resultado adaptaciones deficientes, como indica, entre otros, Anthony Davies (1988, 14), quien señala el caso de *Romeo y Julieta* (Giulietta e Romeo, Renato Cas-

tellani, 1954), donde la fuerza dramática de la obra queda diluida en beneficio del contexto histórico-geográfico. Por otra parte, no siempre se justifica la necesidad de airear la obra —que responde más bien a la comercialidad que se supone a la diversidad de espacios que a las exigencias del lenguaje fílmico—, pues se suele ignorar la existencia de textos fílmicos que tienen esas características —unidad de espacio y tiempo de la acción dramática— que se consideran propias del teatro, como es el caso singular de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) o algunas películas de Ettore Scola, (pero también presente en gran parte de la comedia americana: Wilder, Lubitsch, los hermanos Marx) películas que, no obstante, constituyen obras cinematográficas en sentido estricto. Análogamente, hay textos teatrales —tanto clásicos como contemporáneos— que, dada la diversidad de espacios, parecen irrepresentables y a los que la eventual adaptación proporciona, en cierto sentido, una mayor fidelidad a las intenciones del autor. Como hemos indicado en otro lugar (Sánchez Noriega, 1998, 157-158), el texto calderoniano *El alcalde de Zalamea* transcurre en tantos lugares y posee tal dinamismo en algunas escenas que, como juzga una estudiosa, «sólo parece concebible en una secuencia cinematográfica».

A.2. Una opción de adaptación que ha merecido elogios ha sido la fórmula *teatro en el cine*, es decir, la creación de un relato fílmico que muestra la puesta en escena —en el sentido literal y originariamente teatral que tiene esta expresión— de una obra de teatro; se trataría, entonces, de un relato de segundo orden (Genette) dentro de la película. Esto se ha llevado a cabo con distintos procedimientos, todos ellos encaminados a remitir al origen teatral de la acción representada. Muy probablemente, la valoración positiva que ofrece esta opción estética se deba a que, en lugar de disimular la teatralidad del texto fílmico mediante los procedimientos habituales, se subraya ese origen teatral y, de ese modo, la película se presenta con humildad como la filmación de una representación y no como la misma representación; o, en todo caso, es patente la dependencia del medio teatral para el que ha sido concebida la obra. Bazin considera *Les parents terribles* (Jean Cocteau, 1949) y *Enrique V* (Henri V, Laurence Olivier, 1944) modelos de adaptaciones teatrales exitosas. De la primera subraya el hecho de que el director renuncie explícitamente a un punto de vista visual que no sea el del espectador, con lo que se aprecia su opción de respetar la obra teatral en su vocación escénica. El crítico francés entiende que

la verdadera solución, finalmente entrevista, consiste en comprender que no se trata de hacer llegar a la pantalla el elemento dramático —intercambiable de un arte al otro— de una obra teatral, sino, inversamente, de conservar la teatralidad del drama. El sujeto de la adaptación no es el argumento de la obra, sino la obra misma en su especificidad escénica (Bazin, 1966, 253).

La misma opción es apoyada por Jean Mitry (1986, II, 417) y por Anthony Davies (1988, 15), quien apuesta por el subrayado de la escena teatral en el texto fílmico como medio de compaginar el realismo espacial cinematográfico y el diálogo poético del teatro; y pone como ejemplo *Enrique V* y *Romeo y Julieta* (Romeo e Giulietta, Franco Zeffirelli, 1968), indicando que, en ésta última, el director convierte

la plaza central de Verona en un escenario donde los figurantes son como espectadores de teatro. La teatralidad del drama también se ha indicado con los actores que llegan al teatro de una calle neoyorquina y comienzan a ensayar el texto, como en *Vania en la calle 42* (Vanya on 42nd Street, Louis Malle, 1994) —sin solución de continuidad entre las conversaciones de los actores y el texto de Chejov—, o con la subida y bajada de telón que enmarca *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987). En el episodio de Volker Schlöndorff de *Alemania en otoño* (1978), que narra la grabación de la adaptación televisiva de la *Antígona* de Sófocles, se juega con la *mise en abîme* del teatro dentro de la televisión dentro del cine. En esta línea, han sido fructíferas las películas que, más allá de la adaptación, toman como punto de partida una obra teatral conocida que funciona en la trama cinematográfica como un relato de segundo orden con el cual se dialoga, como sucede con *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) respecto a una versión teatral de la novela *Cinco horas con Mario*.

B. *Adaptación libre*. Los elementos esenciales del texto teatral se toman como punto de partida para elaborar un guión cinematográfico que poseerá un alto grado de autonomía respecto a su origen teatral. Los procesos de esta adaptación operan en tres niveles: a) sobre el texto, cuyos diálogos se modifican, resumen, concentran, amplían o eliminan, etc.; b) sobre la organización y estructura dramática, que desaparece en parte o por completo; y c) sobre el espacio-tiempo, que sufre una transformación en orden a establecer una nuevas coordenadas.

La adaptación libre tiene como resultado un texto fílmico en el que el espectador puede reconocer la obra original, aunque haya transformaciones decisivas, como en *Trono de sangre* (Kumonosu-Djo, 1957), donde Akira Kurosawa, siendo fiel al texto shakespeariano de *Macbeth*, traslada la acción al mundo japonés y opta por una estética muy diferente, inspirada en el teatro *nô* y el *kabuki*, o en *Ran* (1985), basada libremente en *El rey Lear*;⁹ o, por el contrario, ignorar por completo su origen teatral, como sucede en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), modelo de tantas significaciones específicamente cinematográficas y cuyo guión procede de una obra (*Everybody come to Rick's*) que, paradójicamente, no consiguió ser estrenada en teatro (Seeger, 1993, 15). Las adaptaciones libres pueden también proponer nuevas interpretaciones respecto a obras clásicas, como hacen *West Side Story* (Robert Wise, 1961) o *Joe Macbeth* (Ken Hughes, 1955) con las obras de Shakespeare.

2.8. Más allá de la adaptación: la decantación

La originalidad absoluta no existe; todo escritor o cineasta es producto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido. En el fon-

9. Al margen de que no cabe duda de que en el conjunto del cine de Kurosawa hay elementos (personajes y fenómenos atmosféricos) muy shakespearianos. Véase el artículo de Narváez Torregrosa «Shakespeare visto por Kurosawa» en Ríos Carratalá/Sanderson (comp., 1997, 83-87); *Nosferatu*, n° 8, febrero de 1992; y el estudio de Antonio José Navarro y T. Fernández Valentí en *Dirigido*, n° 272 y 273, octubre y noviembre de 1998.

do, todo texto remite a otros textos, en toda escritura fílmica quedan reflejadas las lecturas y las visiones de otras obras, cuyas huellas nos pueden resultar más o menos familiares. No nos referimos a la sensación de lo «ya visto», que se asocia más bien a la ausencia de inventiva, sino, sobre todo, a la existencia comprobada de argumentos, temas o personajes que parecen inspirarse en modelos ya establecidos.

En el peor de los casos, los argumentos que nos resultan familiares suponen una *adaptación oculta*, consciente pero no reconocida como tal, más o menos cercana al plagio; es lo que sucede cuando se copia un personaje y se hacen variaciones (las Dráculas femeninas) y los múltiples casos de *series* que no hacen sino desarrollar los personajes, el contexto, el tono y el género de una historia original (Superman, el Zorro). Estas adaptaciones ocultas se distinguen de los mitos porque suele abandonarse el carácter paradigmático de la historia —el universal eterno de que es portador todo mito— en beneficio de los aspectos más superficiales y espectaculares y de un tratamiento de cine de género; también se diferencian de la adaptación propiamente dicha porque se trata de guiones originales, escritos al margen de los textos literarios de referencia.

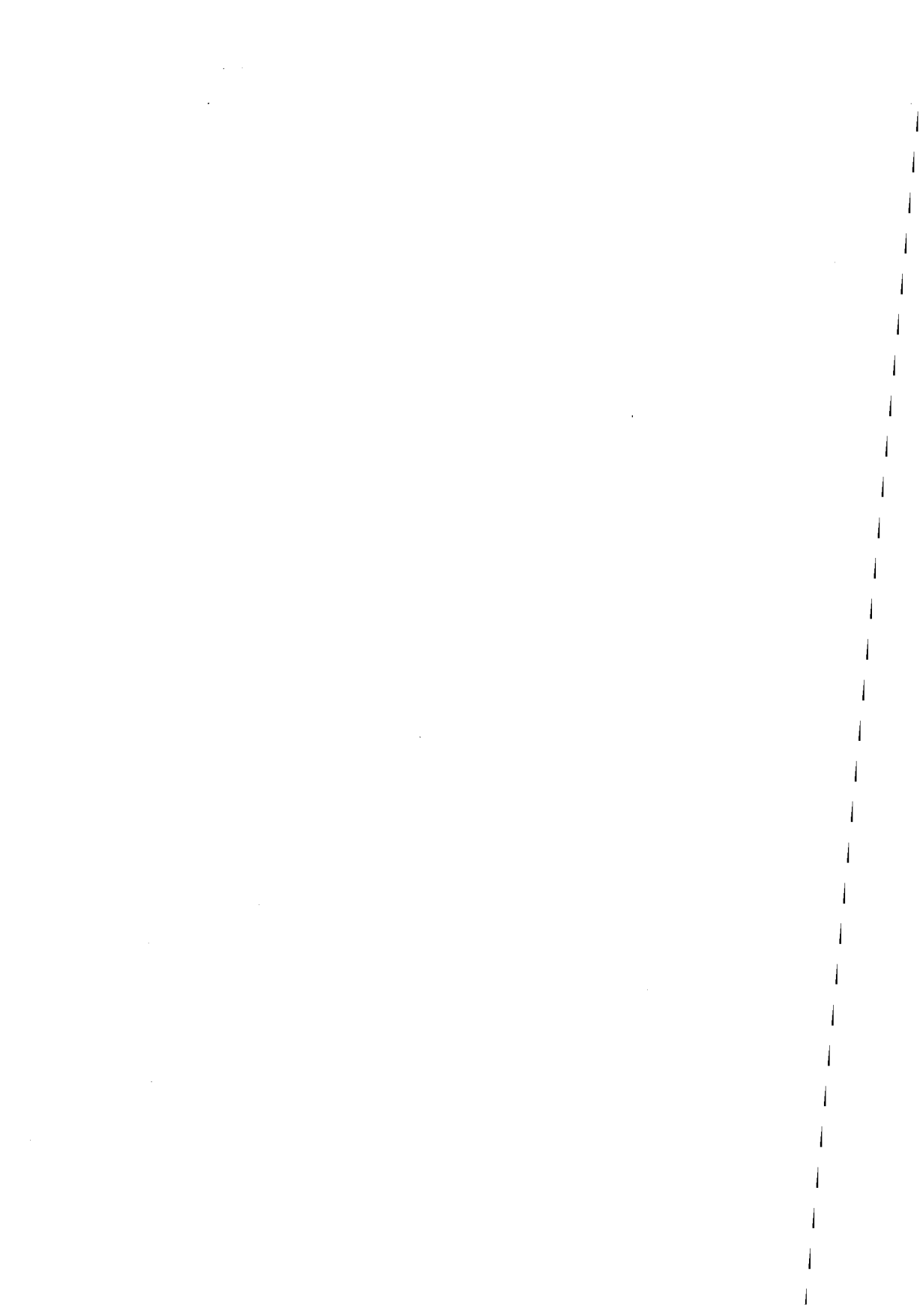
TABLA 1. *Resumen de tipología de adaptaciones*

<i>1. Adaptaciones novelísticas</i>	
1.1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad	<ul style="list-style-type: none"> A. Adaptación como ilustración B. Adaptación como transposición C. Adaptación como interpretación D. Adaptación libre
1.2. Según el tipo de relato	<ul style="list-style-type: none"> A. Coherencia estilística: de novela clásica a película clásica y de novela moderna a película moderna B. Divergencia estilística: de novela clásica a película moderna y de novela moderna a película clásica
1.3. Según la extensión	<ul style="list-style-type: none"> A. Reducción B. Equivalencia C. Ampliación
1.4. Según la propuesta estético-cultural	<ul style="list-style-type: none"> A. <i>Saqueo</i>: simplicación y/o dulcificación B. Modernización o actualización creativa
<i>2. Adaptaciones teatrales</i>	
2.1. Adaptaciones de representaciones teatrales	<ul style="list-style-type: none"> A. Grabación de una representación B. Recreación de una representación
2.2. Adaptaciones de textos teatrales	<ul style="list-style-type: none"> A. Adaptación integral: ocultar o exhibir el origen teatral B. Adaptación libre

En el mejor de los casos, estamos ante un tipo de adaptación que podemos considerar como inadvertida o, mejor, más allá de la adaptación, como una *decantación*, resultado de las muchas obras vistas y leídas por los guionistas que dejan su huella en el proceso de escritura de un guión original. Ya no hay voluntad de adaptación ni, probablemente, existe una inspiración consciente, pero las tramas argumentales, los personajes, los mecanismos narrativos, el estilo de los diálogos, el cromatismo de la fotografía, el diseño de producción o cualquier otro componente de textos literarios o fílmicos que han llamado poderosamente la atención acaban siendo asumidos por el artista, quien los transforma debidamente según su impronta personal y los plasma de un modo u otro en sus creaciones. Por ejemplo, la trilogía de *El padrino* (*The Godfather*, Francis F. Coppola, 1972, 1974 y 1990) presenta múltiples semejanzas estructurales con los dramas shakespearianos y, así, se pueden apreciar el tema del remordimiento (*Macbeth*), las conspiraciones y los crímenes entre miembros de la familia (*Julio César* y *Ricardo III*), las venganzas entre clanes (*Tito Andrónico*) o la descomposición de la familia (*El rey Lear*); y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) posee un esquema muy similar de innegable inspiración órfica —Scottie/Orfeo se enamora de Madeleine/Eurídice, a quien consigue rescatar de la muerte, pero ello le llevará a la desesperación cuando, intentando saber la verdad, la nueva Eurídice (Judy) muera definitivamente—, como han observado Balló y Pérez (1997, 216-217; 294-295).

Llegamos así a un punto donde los elementos culturales (narrativos y visuales) procedentes de distintos medios expresivos —pintura, música, arquitectura, ballet y, por supuesto, teatro, novela y cine— forman parte del bagaje del creador cinematográfico y no tiene demasiado sentido preguntarse por la originalidad o la legitimidad. Ciertos temas, mitos y esquemas narrativos perviven en el devenir histórico y fluyen en las formas más variadas, hasta el punto de que, a primera vista, no se aprecian los parentescos entre ellas. Así, el mito de la Bella y la Bestia, que ejemplifica la relación de atracción/repulsión entre una mujer hermosa y un animal o un humano deformado, se presenta en propuestas tan diversas como las obras literarias *La Bella y la Bestia* (Leprince de Beaumont), *El jorobado de Nôtre-Dame* (Victor Hugo), *El fantasma de la Ópera* (Gaston Leroux), *Cyrano de Bergerac* (Rostand) —todas las cuales tienen la correspondiente adaptación al cine— y películas como *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), *King Kong* (Schoedsack, 1933) o *Eduardo Manostijeras* (Edward Scissorhands, Tim Burton, 1990).

II. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL RELATO



3. El texto narrativo

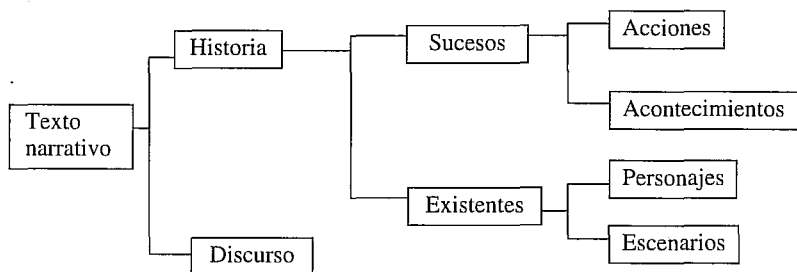
3.1. Relato, historia y discurso

Como hemos anticipado al final del primer capítulo, de entre las múltiples perspectivas de aproximación al estudio de las relaciones cine-literatura en general, y en cuanto al problema de la adaptación de textos literarios al cine en particular, nos parece que es la narratología la que mejor puede dar cuenta de las estructuras compartidas entre las dos formas de expresión y de los procesos de adaptación. Hay que señalar, de entrada, una doble dificultad: los estudios narratológicos han surgido dentro de los estudios literarios y los diferentes autores (Henry James, Bajtín, Benveniste, Pouillon, Ryan o Genette, por citar algunos de los más destacados) proponen conceptos y categorías no siempre coincidentes, aunque empleen las mismas palabras; las investigaciones del relato fílmico (Chatman, Gaudreault, Jost, Sorlin, Vanoye) han partido de esa diversidad de estudios y se han visto en la necesidad de ampliar y abundar en categorías ya de por sí problemáticas para dar cuenta de la complejidad del texto fílmico y de sus diferencias respecto al literario. A la hora de abordar los elementos básicos del relato, en esta segunda parte, no podemos extendernos en autores o escuelas ni profundizar en todas las implicaciones que las cuestiones plantean, nos limitamos a una síntesis que sea útil para el objetivo básico del análisis comparatista.

Una obra literaria y un filme tienen en común su condición de *relato* o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ése o a otro tiempo, etc. (Gaudreault/Jost, 1995, 26-29; Vanoye, 1995, 9). El relato tiene un *título* que sirve para nombrarlo y proporciona una primera apro-

ximación a su contenido o marca alguna pauta acerca de la lectura a la que invita, estableciendo la pertenencia a un género: policíaco (*Falso culpable* [Alfred Hitchcock, 1957]), comedia (*Sopa de ganso* [Duck Soup, Leo McCarey, 1933]), musical (*Cantando bajo la lluvia* [I'm Singing in the Rain, S. Donen y G. Kelly, 1952]), histórico (*El joven Lincoln* [John Ford, 1939]), etc. Puede remitir al conjunto de la historia (*El discreto encanto de la burguesía* [Luis Buñuel, 1972]), a un episodio significativo (*El árbol de los zuecos* [Ermanno Olmi, 1978]), a un personaje (*La Regenta*), al tema (*Sin perdón* [Clint Eastwood, 1992]), a otros relatos de la misma serie (*El signo del Zorro* [The Mark of Zorro, Rouben Mamoulian, 1940]), género, época o autor; estar constituido por un nombre propio (*Doña Perfecta*), un sintagma simple (*Los inútiles* [I vittelloni, Federico Fellini, 1953]) o complejo (*La tierra de la gran promesa* [Ziemia Obiecana, Andrej Wajda, 1975]), o una frase completa (*La sombra del ciprés es alargada*), una afirmación o una interrogación (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [Pedro Almodóvar, 1984]); poseer valor de metáfora (*El huevo de la serpiente* [The Serpent's Egg, Ingmar Bergman, 1977]), hipérbole (*Apocalypse Now* [Francis F. Coppola, 1979]), metonimia (*Casablanca* [Michael Curtiz, 1942]), juego de palabras (*Pequeño gran hombre* [Little Big Man, Arthur Penn, 1970]) o parafrasear otro título fílmico o literario (*Ulises*). Puede referirse unívocamente al relato o presentarse como un enigma (*Un perro andaluz* [Un Chien andalou, Luis Buñuel, 1928]) (Vanoye, 1995, 14-17). El título tiene interés específico en nuestra reflexión porque, en la adaptación, será determinante si se conserva el del relato literario —y, por tanto, el filme se presenta como deudor de aquél— o, por el contrario, se modifica en todo (*Margarita Gautier* [Camille, George Cukor, 1936] adapta *La dama de las camelias*) o en parte (*Pascual Duarte* [Ricardo Franco, 1976]), lo que puede servir para marcar cierta distancia, aunque también se haga por razones comerciales.

El relato (narración, texto narrativo o fílmico) se compone de una *historia* (diégesis, fábula, argumento) y un *discurso* (trama). La *historia* está constituida por el devenir de unos sucesos (acciones si son realizados por personajes, acontecimientos si son experimentados) que tienen lugar en relación con unos existentes (personajes y escenarios o espacios dramáticos). Una misma historia puede ser contada de diferentes modos o discursos y siempre nos es dada en uno concreto. En rigor, la historia se infiere en un relato, no existe independientemente de él, y, cuando se intenta hacerlo —como al verbalizar el argumento de una película—, se elabora un relato paralelo.



Hablaremos de *discurso* para referirnos a los procedimientos o las estrategias de la narración, es decir, al modo en que la historia nos es contada. La historia hace referencia al *qué*, el discurso al *cómo*. El discurso es diferente según el medio de expresión (novela, teatro, cine, ópera, etc.) y los códigos que ese medio emplee; pero también depende de la organización o estructura que dosifica y secuencia los sucesos, de la vertebración temporal y, sobre todo, de quién cuenta la historia, es decir, del narrador. El cine de ficción y la novela —como ejemplo máximo de la narración literaria— participan de unas mismas estructuras en la construcción del relato, aunque ciertamente empleen medios diferentes.

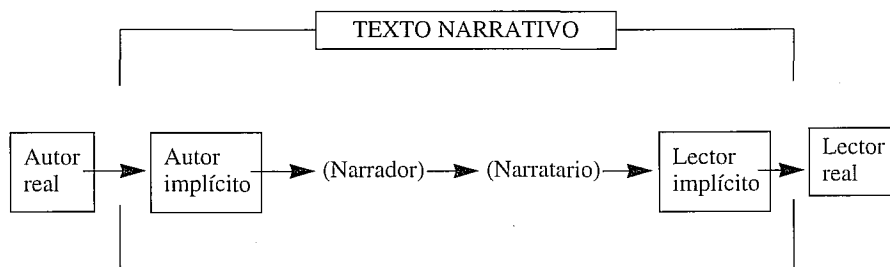
Historia y discurso se conceptualizan y se relacionan, en los estudios narratológicos, de formas bien diversas. No cabe siempre hacer una separación neta, pues veremos que hay elementos, como la focalización y el narrador intradieгético, que participan de estas dos dimensiones del relato. Y hay que percatarse de que la historia, al ser dada a través de un relato que posee un discurso concreto, viene también determinada por el discurso. La historia transcurre en una época y tiene una duración; el discurso puede contar esa historia en orden cronológico o no, puede transformar su duración y dosificar la información por diversas razones.

Hay textos literarios o fílmicos donde parece que la historia lleva el peso del relato, pues se considera que se cuenta a sí misma, sin que quede explícita una instancia narrativa, y ante los que el receptor no percibe de inmediato la existencia de un discurso. Por el contrario, hay relatos cuya historia queda en un segundo plano frente a los elementos propios del discurso.

3.2. El proceso narrativo

En este punto, nos centramos en el problema de la enunciación, de la narración en cuanto a proceso de comunicación, una de las cuestiones más provechosamente estudiadas en la narratología, particularmente en la investigación del texto fílmico de los últimos años; aunque, asimismo, una de las cuestiones sobre las que resulta más difícil llegar a un acuerdo. La *enunciación* se muestra en las huellas que la instancia productiva deja en el texto a través del autor implícito y del narrador.

Muy brevemente, recordamos con el esquema de Chatman (1990, 162) las categorías básicas del proceso narrativo:



Diremos que el *autor implícito* es un principio estructural, la imagen que el autor real proyecta en el texto, el enunciador en la sombra que está en la base de la narración estableciendo narradores intradieгéticos, normas del mundo de ficción, vertebrando el relato temporalmente, proporcionando distintos puntos de vista, etc. Se dirige al *lector implícito*, con el que conviene en el sistema de valores que está en el fondo del texto; además de las huellas que deja en el texto, también puede reconocerse a lo largo de distintas obras en la medida en que éstas dejan entrever la impronta de su creador.

El *autor real* no coincide con el autor implícito en tanto que puede ser un conjunto de personas anónimas (leyendas populares), un equipo o un departamento, como frecuentemente sucede en el cine; no varía en cada texto y, en todo caso, está fuera del texto. El autor real se postula en la medida en que es necesario por la existencia misma del relato. A pesar de tratarse de una realidad extratextual —y, en rigor, situada fuera del ámbito de la reflexión narratológica— tiene su importancia, en tanto que actúa en la presentación y difusión de un texto literario o fílmico mediante didascalías, indicación del origen de la historia, de las preocupaciones estéticas, de la relación con otras obras suyas, de las diferencias o aproximaciones respecto a otros textos, etc., lo cual puede tener una nada desdeñable importancia en el proceso de recepción. Esto es particularmente evidente en el cine, donde el lanzamiento de una película predispone al eventual espectador hacia unas expectativas o una hermenéutica concretas.

El *narrador* es la instancia enunciativa, la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al lector; es quien cuenta la historia. A ese narrador corresponde un *narratario*, que es el modelo de comportamiento ante el texto establecido por el autor implícito para el lector o espectador real y que se manifiesta a través de emblemas de recepción, presencias extradiegéticas, figuras de observadores, espectador en estudio, etc.; del mismo modo, a las otras figuras corresponderían un receptor o *espectador implícito* y un *espectador real*. A las marcas del narrador le corresponden las huellas del narratario; no podemos extendernos sobre la cuestión, pero baste indicar que hay una relación entre el autor y el receptor implícito en tanto que el primero proporciona unos datos y unas pautas a partir de las cuales se promueve la participación del espectador cuya imaginación se estimula.

La cuestión del narrador está lejos de poner de acuerdo a los principales estudiosos, tanto a la hora de delimitar el concepto y señalar sus competencias como sus funciones dentro del relato o sus relaciones con los otros elementos narratológicos, principalmente con la focalización.

En la instancia narrativa se distingue la voz narrativa (quién habla) de la distancia, interés, perspectiva o punto de vista desde el que se habla. La *voz narrativa* pertenece al plano del discurso y plantea quién cuenta el relato o presenta el mundo ficcional al espectador, mientras que el *modo narrativo* no se refiere al modo de expresión del relato, sino que es dieгético, pertenece a la historia. Como indica Chatman (1990, 164),

el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se

refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista *no* es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión.

La confusión habitual entre modo (quién ve o sabe) y voz narrativa (quién habla) tiene su razón de ser, pues no siempre resulta evidente su distinción en los relatos y cada uno tiene sus peculiaridades en los textos literario y fílmico. En la literatura la voz resulta inequívoca en la medida en que los deícticos y las modulaciones verbales (tiempo y persona) identifican quién habla; por el contrario, el punto de vista no siempre es evidente, sobre todo en los narradores extradiegéticos. A la inversa, en el texto fílmico, el narrador puede quedar oculto, una vez que ha introducido el fragmento narrado, ya que el texto audiovisual —salvo que se utilice una voz en *over* o en *off*— no explicita quién lo cuenta; y, en cuanto al modo, por diversos procedimientos, la imagen da cuenta del punto de vista.

Como advierte Chatman (1990, 164-173), hay muchas combinaciones entre voz y modo, lo que resulta más complejo si tenemos en cuenta las dimensiones de la primera (tiempo, nivel y «persona») y las concepciones del modo o punto de vista (visual, cognitivo y epistémico). La cuestión es compleja, pero para nuestro objetivo de estudiar los procesos de adaptación de textos literarios al cine, únicamente interesarán las transformaciones de voz y modo que se llevan a cabo, lo que habrá que analizar en cada caso concreto.

Por otra parte, la mayor o menor presencia del narrador en el texto ha servido para categorizar distintos tipos de narraciones. Hay que remontarse a Platón (*República*, III) y su célebre distinción entre *mímesis* y *diégesis*. La *mímesis* (imitación) es el procedimiento de la tragedia o la comedia y se corresponde con nuestro concepto actual de representación, por él los hechos parecen contarse a sí mismos a través de los diálogos de los personajes sin un narrador que se haga presente en el texto. Es el régimen del *mostrar*. La *diégesis* se corresponde a la narración e implica la existencia de un poeta que cuenta la historia; es el régimen del *contar*. Esta distinción, lejos de establecer dos compartimentos estancos, señala los dos límites de un abanico de posibilidades. Otros autores abundan en la cuestión con diferentes denominaciones e importantes matices en su concepción de estos regímenes o discursos: Henry James distingue *telling* y *showing*, Benveniste habla de historia y discurso (aunque en un sentido muy diverso al que venimos empleando), Genette de relato de acontecimientos y relato de palabras... y, en el caso del texto fílmico, se ha distinguido la narración mimética y la diegética (Bordwell), la mostración y la narración (Gaudreault) o la narración impersonal y personal (Marie-Laure Ryan y Robert Stam).¹ Lo relevante es que hay textos en que el narrador parece oculto en la medida en que se privilegian los sucesos de la historia, y otros en que se muestra cons-

1. Aristóteles, en su *Poética*, establece la diferencia entre representación dramática y representación narrativa que viene a ser paralela a la distinción de Platón. Otros autores, como Percy Lubbock (citado por García Jiménez, 1993, 27) hablan de *showing* y de *telling* o como Dorrit Cohn (citado por Garrido Domínguez, 1993, 152) de *relato de pensamientos* y *relato de palabras*.

tantamente la enunciación con interpolaciones o comentarios del narrador y, por tanto, el texto llama la atención sobre los elementos del discurso.

3.3. El narrador (voz narrativa)

Voz narrativa, enunciador, instancia narrativa, gran imaginador, narrador extradiegético, principal, fundamental o, simplemente, narrador, es un elemento textual en la medida en que se infiere de las huellas que el autor implícito deja en el texto y de la propia existencia del texto. Es quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción. Es preferible hablar de instancia narrativa a fin de evitar cualquier antropomorfización y, en cualquier caso, la denominación *voz narrativa*, puesta en circulación por Genette, ha de ser tomada en un sentido metafórico. Se postula en la medida en que es responsable de los componentes tanto de la historia como del discurso y, en conjunto, del estilo literario o fílmico. Ningún relato se cuenta a sí mismo; por tanto, la instancia narrativa es quien establece el contrato ficcional que el relato plantea al lector o espectador.

La instancia narrativa puede hacerse presente en el texto mediante narradores intradieгéticos y diferentes recursos que muestran las huellas del autor implícito. La diferencia teórica entre narrador y autor implícito es evidente: éste no puede contar nada, crea las distintas voces narrativas y el diseño estructural del relato; sin embargo, en la práctica, se confunden cuando la instancia narrativa es única y habría que hablar entonces de distintas funciones de esta instancia. Al respecto, Genette (1989, 308-312) propone unas funciones para el narrador, claramente inspiradas en la conocida categorización de Roman Jakobson para el lenguaje: narrativa, de control o metanarrativa (por la que se tienen en cuenta las relaciones entre el narrador y el texto), comunicativa (que se refiere a la relación del narrador con el narratario), testimonial e ideológica, por la que el narrador comenta la acción narrada.

Para Bordwell (1996, 62), la figura del narrador y del narratario son opcionales ya que puede suceder que el texto borre toda huella y toda norma que prescriba un modo de lectura; serían aquellos textos que muestran o presentan la historia sin ningún tipo de comentario —la tan citada transparencia del cine clásico—, como si el espectador se sumergiera directamente y sin mediación alguna en el mundo ficcional. Bordwell llega a decir que «otorgar a cada película un narrador o un autor implícito es permitirse una ficción antropomórfica». Chatman (1990, 162) matiza que la figura del narrador puede ser opcional, pero parece asignar su tarea al autor implícito. Sin embargo, el hecho de que un filme oculte la instancia narrativa y no llame la atención sobre el proceso de enunciación no puede llevarnos a una conclusión tan precipitada; sobre todo, cuando la mínima aproximación comparativa a los estilos cinematográficos a lo largo de la historia demuestra que el cine clásico obedece a unas convenciones y leyes establecidas en un determinado momento, que el narrador cinematográfico adopta con mayor o menor rigor o creatividad. En cualquier caso, el narrador cinematográfico es responsable de los tres niveles en que podemos distinguir la totalidad del relato: lo profílmico o conjunto de realidades situadas ante la cámara

ra (decorados, actores, iluminación, etc.), la imagen (composición, cromatismo, ángulo y nivel, escala del plano, movimientos de cámara, trucajes ópticos, etc.) y el montaje (música y conjunto de significaciones que proporciona la articulación de los planos)²

En cine, el narrador se hace presente mediante la subjetividad de la imagen, es decir, por los deícticos que ponen de manifiesto el acto de la enunciación, tales como el subrayado del primer plano, el punto de vista visual por debajo de los ojos, la representación de una parte del cuerpo de un personaje —cuya perspectiva visual se adopta— en primer plano, la sombra de un personaje, un *cache* que remita a la mirada de un personaje, las vibraciones de cámara al hombro, los emblemas de emisión (ventanas, espejos...) que subrayan el mostrar, elementos propios de estilo autoral, la voz *over*, carteles, figuras de informadores y personajes que recuerdan, rótulos y sobreimpresiones extradiagéticos, roles profesionales como actores, cineastas y gentes del espectáculo que remiten al mundo del narrador, casos en que el director interpreta a un personaje (Woody Allen, Orson Welles, Truffaut, Polanski) o que tiene una presencia esporádica a modo de firma (Hitchcock). También mediante recursos expresivos y todo tipo de figuras retóricas: paralelismos, antítesis, metáforas, citas literarias y audiovisuales, símbolos, etc.

Con Genette (1989, 273) se pueden considerar tres elementos que ayudan a perfilar la voz narrativa: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la «persona» o relaciones entre el narrador y la historia.

Más adelante hablaremos del tiempo externo al relato (del autor y del receptor) y del tiempo del relato (relaciones temporales entre el discurso y la historia), ahora nos interesa el *tiempo de la narración* o la relación temporal entre la instancia narrativa y el tiempo de la historia. Se pueden considerar cuatro posibilidades:

a) La narración es *posterior* a los hechos narrados (es el caso más frecuente), donde el narrador cuenta una historia ya sucedida. En principio, diríase que es el régimen habitual y «lógico» de la narración, ya que el propio acto de narrar conlleva la existencia de una historia, de unos hechos sucedidos que van a ser comunicados; aunque por diversos procedimientos se puede señalar la mayor o menor distancia entre el momento de la narración y el de la historia.

b) la narración es *anterior* a los hechos narrados, como en las anticipaciones, premoniciones, etc. Esta perspectiva parece negar la condición de la existencia de una historia concluida, por ello sólo pueden tener lugar en relatos metadiagéticos; dicho de otro modo, un relato puede ser predictivo respecto a la instancia narrativa inmediata, pero exige ubicarse dentro de otro relato respecto a cuyo narrador no lo sea.

c) La narración es *simultánea* o contemporánea a los hechos narrados, como sucede en los relatos en presente, en el «directo» audiovisual o en el monólogo interior; y

d) la narración está *intercalada* entre los momentos de la acción, como en las

2. Véase Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1991; un resumen aparece en Robert Stam / Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, 1999, 135-137.

novelas epistolares; no siempre resulta fácil distinguir el tiempo de la acción y el de su narración, ya que ambas están muy próximas.

Gracias a la materia lingüística (tiempos verbales y adverbios), el relato literario marca en todo momento la relación temporal entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de los hechos narrados; por el contrario, el texto fílmico no tiene esa posibilidad, pues un tiempo anterior siempre deviene presente en la imagen y, salvo que una voz en *off* o en *over* dé cuenta de su condición de pretérita, la acción narrada funciona como actual y contemporánea al tiempo de la enunciación. Los procedimientos para ubicarse en un tiempo pasado (fundidos encadenados, ralentizaciones de la imagen, cambios de color o de tonalidad, diferencias de vestuario y decorado) sirven en el preciso momento en que se realiza la traslación, pero, a diferencia de los tiempos verbales de la escritura, que permanentemente señalan la distancia temporal, no marcan esa distancia una vez instalados en el pasado: «La escritura produce, a nuestro juicio, casi automáticamente, un efecto de anterioridad de la ficción sobre la narración, mientras que el filme produce un efecto de contemporaneidad» (Vanoye, 1995, 157).

Según el *nivel narrativo* cabe distinguir relatos de un solo nivel —el único relato existente— o aquellos donde hay un personaje que cuenta una historia dentro del relato principal, donde hay un relato de segundo orden o metadieético. Dicho de otro modo, «todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato» (Genette, 1989, 284). En el relato de segundo orden, la instancia narrativa se hace presente en el texto mediante narradores intradieéticos, que son creaciones suyas. El relato metadieético se relaciona con el relato primero en virtud de distintas funciones: a) *explicativa*, cuando se trata de proporcionar diversas explicaciones mediante la narración de hechos del pasado, como sucede en la analepsis;³ b) *temática*, cuando el relato segundo no mantiene continuidad diegética alguna con el primero y se presenta —como en las parábolas y fábulas— como un inserto con valor de ejemplo, como una lección moral de la que hay que deducir un mensaje que tiene su función en el relato primero; y c) *distractiva* y *obstructiva* respecto al relato primero, como en *Las mil y una noches*, en el sentido de que no hay ningún nexo entre ambos niveles, más allá de la voluntad del autor implícito.

Se llama *metalepsis* a la ruptura por la que el narrador transgrede su estatuto e interfiere injustificadamente en el relato metadieético, como en un texto de Cortázar donde un hombre es asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo. En cine estarían los casos de «cine dentro del cine», donde un elemento del texto producido interactúa respecto al productor o se rompe su carácter de texto terminado para relacionarse con el relato metadieético, como en el ejemplo tan citado de *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985).

La tercera categoría, llamada (metafóricamente) «persona», permite distinguir

3. Que la analepsis constituya un relato metadieético en sentido estricto o forme parte del relato primero dependerá de la vertebración que se mantenga, de la continuidad de hechos, personajes, espacios... entre una historia y otra.

al menos dos planos del acto de narrar en función de la presencia o ausencia del narrador en la diégesis: el plano del narrador (extradiegético) y el de los personajes (intradiegético). El narrador, en tanto que productor del relato, está *fuera* de la historia, mientras que los personajes se sitúan *dentro*.

El *narrador extradiegético* es aquel que no participa de la historia y, por tanto, es exterior a los sucesos que narra. También se habla de narrador impersonal. En la medida en que en el relato hay una única instancia narrativa, el narrador extradiegético coincide sustancialmente con el autor implícito o con el narrador principal de que se ha hablado más arriba, desprovisto de cualquier rasgo antropomórfico y no identificable con un ser personal.

El *narrador intradiegético* o personaje-narrador es un personaje de la historia que cuenta los sucesos. Se ha solido considerar que el narrador personaje es una figura diegética y extradiegética al mismo tiempo, pero parece más riguroso presuponer la existencia de un narrador extradiegético, que es quien otorga al narrador intradiegético su estatuto como personaje y autentifica su testimonio de la historia, que puede ser más o menos fiable. En textos literarios como autobiografías, nada impide que sólo haya un narrador intradiegético, pues la totalidad de los componentes del relato —desde el vocabulario, las construcciones sintácticas... a la perspectiva, el conocimiento o la organización del texto— puede corresponder a un personaje. Por el contrario, en el caso del cine es evidente que «el discurso del personaje-narrador se halla siempre envuelto dentro de un relato principal mayor, o primer nivel del relato, controlado por un narrador extradiegético» (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, 1999, 121). El narrador intradiegético puede hacerse presente en la historia de dos modos fundamentales:

a) *Narrador homodiegético*: cuando se trata de un personaje que está presente y participa de la historia que cuenta. En el caso de que ese personaje protagonice la historia (relato en primera persona), se habla de narrador autodiegético.

b) *Narrador heterodiegético*: cuando se trata de un personaje que cuenta una historia en la que no actúa, en una historia insertada dentro de la principal; es decir, es el responsable de un relato segundo o narración metadiegética. A veces la totalidad de la historia es contada por un narrador heterodiegético que sólo aparece en un prólogo introductorio o mediante una voz en *off* no identificable con nadie; sin embargo, en ambos casos hay que considerar que esa presencia en el texto permite hablar de narrador intradiegético.

Obsérvese que estas categorías de narrador extradiegético e intradiegético en el caso del cine nunca son modos alternativos de relación del narrador con la historia. Y ello es así no sólo porque, como queda dicho, el relato fílmico exija un narrador principal al margen de que haya o no un narrador personaje, sino, sobre todo, porque mientras éste sólo puede utilizar los procedimientos propios de un personaje —es un narrador personal que emplea códigos verbales para narrar la historia— el narrador cinematográfico es un narrador impersonal que se vale del conjunto de códigos visuales, sonoros y sintácticos. Por otra parte, la necesidad de un narrador cinematográfico queda comprobada en relatos donde una parte o la totalidad del texto fílmico se presentan como fruto de un narrador intradiegético y donde, sin embargo, las imá-

genes exceden el conocimiento o la capacidad atribuida a ese personaje narrador. También se puede indicar esta diferencia de grado entre el narrador extradiegético y el intradiegético diciendo que el primero lleva a cabo dos actividades: crea el mundo de ficción según unas leyes o determinaciones libremente establecidas y, al mismo tiempo, da cuenta de él —se refiere a él o lo comunica (narra)— como si tuviera existencia autónoma o preexistiera al acto narrativo, mientras que el narrador personaje no puede crear ese mundo, sino que sólo puede contar lo sabido por sí mismo —en cuanto testigo o protagonista— o por otro.

Los planos del acto de narrar también se postulan por la cuestión de la fiabilidad del relato. En la medida en que el narrador principal crea el mundo de ficción y lo comunica, ha de ser un narrador fiable; mentir supondría incoherencia o incapacidad en su actividad narrativa. Por el contrario, los narradores intradiegéticos pueden mentir, equivocarse, apreciar subjetivamente la realidad, olvidar detalles o distorsionar un mundo de ficción que no han creado. Para que el relato no mienta, el espectador o lector ha de percatarse de la existencia de distorsiones o apreciaciones inexactas, lo que es posible en tanto que el narrador extradiegético regula al intradiegético y hace valer su autoridad de distintos modos. Así, puede suceder que el fragmento conocido a través de un personaje narrador se ubique en un relato que da informaciones que muestran las distorsiones del fragmento, o bien que en la narración intradiegética haya contradicciones entre la imagen y la voz en *off*.

En la literatura se acepta sin dificultades que el relato de un narrador intradiegético pueda mentir en la medida en que la verbalización, la puesta en palabras de unos sucesos, se lleva a cabo mediante el filtro del personaje, que es responsable de la totalidad (historia y discurso) del fragmento. Sin embargo, debido al carácter representacional que tiene la imagen y a la necesaria autoría del narrador cinematográfico, no parece que en cine puedan mentir los fragmentos de un narrador personaje. Aunque podría hacerlo por las mismas razones que el narrador literario, el espectador otorga espontáneamente un plus de credibilidad a la plasmación audiovisual de lo que ese narrador cuenta, probablemente porque, en el fondo, la mostración (filmación) de una realidad goza de cierta autonomía discursiva respecto a quien narra. Sólo cuando el relato establece una estricta focalización visual y auditiva —subrayando, así, que el conocimiento de lo narrado corresponde al personaje narrador— parece legítimo un fragmento no fiable.

3.4. El modo narrativo o punto de vista

El modo narrativo o punto de vista considera al narrador en tanto que perceptor de la historia. Es decir, se plantea la distancia o perspectiva que regula la información del mundo ficcional. Independientemente de quién adopte el papel de narrador, el modo narrativo relaciona al narrador con los personajes y es un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros.

El concepto metafórico de punto de vista se ha empleado en los estudios narratológicos, y en la crítica cinematográfica y en la investigación del texto fílmico, con tanta libertad como ambigüedad, pues ha servido para denominar la actitud del narrador, los intereses del autor, el plano fílmico subjetivo, el conocimiento atribuido a un narrador, etc. Ofrece, básicamente, tres interpretaciones: puede ser de carácter *literal* o *visual* cuando se refiere a lo que el narrador o el personaje ve; *figurado* o *cognitivo* si se refiere a lo que narrador o personajes saben, y *metafórico* o *epistémico* (creer) cuando se narra desde la ideología o interés de alguien (Chatman, 1990, 163). La tercera de las acepciones tiene un interés relativo pues, al margen de experimentos literarios o fílmicos donde se subvierten las convenciones y se juega con la credibilidad del lector/espectador, ordinariamente tendrá importancia si es que denota la presencia del autor implícito en el texto, por ejemplo, en un relato plagado de acciones violentas que, dado el modo de expresión, constituya paradójicamente un alegato antiviolencia.

Las categorías de focalización cero, interna y externa de Genette (1989, 244-245), referidas casi siempre al punto de vista cognitivo, están hoy ampliamente aceptadas entre los estudiosos:

a) *Focalización cero* o relato no focalizado, cuando no existe un punto de vista determinado en el relato, hay un narrador omnisciente («visión por detrás») que sabe más que el personaje ($N > P$); es propia del relato clásico y, al borrar las huellas de la enunciación, da lugar a la llamada transparencia narrativa.

b) *Focalización interna* o subjetiva, cuando hay un personaje que percibe la acción narrativa; el narrador sabe tanto como un personaje de la ficción («visión con») con quien se identifica ($N = P$), por consiguiente, no puede contar más de lo que sabe el personaje, que puede ser testigo o protagonista (relato autobiográfico). La focalización interna puede ser *fija* o *variable*, en función de que cambie a lo largo del relato y haya uno o más personajes focalizadores, y *múltiple* cuando hay más de un personaje desde el que se cuentan los mismos sucesos.

c) *Focalización externa* u objetiva, desempeñada por un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje ($N < P$). Es la «visión desde fuera» propia del relato llamado conductista, como en *The Killers*, de Ernest Hemingway.

Antes de ver con más detalle los tipos de focalización, es necesaria una reflexión complementaria. Los relatos literarios y fílmicos no mantienen, a lo largo de todo el texto, una focalización determinada, sino que alternan los diversos modos en función de los intereses del autor implícito:

La fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve. Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer, si sólo tuviéramos en cuenta los tipos puros. Una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro (...) Asimismo, la distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer, pues el relato no focalizado puede analizarse la mayoría de las veces como un relato multifocalizado *ad libitum* (Genette, 1989, 246).

Los casos en que se mantiene una misma focalización a lo largo de todo el texto son excepcionales, sobre todo en cine: *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1956), *La condesa descalza* (The Barefoot Comtessa, Joseph Mankiewicz, 1954) o *Atraco perfecto* (The Killing, 1957) son algunos de los conocidos ejemplos en los que los mismos o distintos hechos son narrados desde diversos puntos de vista por los correspondientes personajes. Si hay una coherencia sustancial a lo largo del conjunto del texto, hablaremos de relato focalizado; siguiendo a Genette distinguimos relatos autodiegéticos, homodiegéticos y heterodiegéticos, a sabiendas de la necesaria simplificación de una cuestión muy compleja, en la que el estatuto de narrador viene definido tanto por el nivel narrativo (extradiegético o intradiegético) como por su relación con la historia o diégesis (heterodiegético u homodiegético).⁴

Al hecho de que, de ordinario, se combinan las distintas modalidades de focalización hay que añadir los casos en los que el autor implícito se toma libertades con el estatuto del narrador y viola las convenciones que lo rigen. Genette (1989, 249) llama «alteraciones a esas infracciones aisladas, cuando la coherencia de conjunto sigue siendo, sin embargo, bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente». Ello es debido a las licencias poéticas que le son permitidas, a incoherencias derivadas del descuido en el proceso de creación o a la voluntad manifiesta de carácter más o menos experimental que le llevan a romper con esas convenciones. Respecto a la primera razón, Genette (1989, 107, 249-250) dis-

4. A partir de Genette, Jean-Paul Simon (1983, 180) elabora una interesante categorización de relatos fílmicos en ocho tipos según el punto de vista.

		Extradiscursivo	Intradiscursivo
HETERODISCURSIVO	Heterodiegético	Películas habituales 1	<i>Frankenstein</i> 3
	Homodiegético	<i>Octubre</i> 2	<i>La Fête à Henriette</i> 6 <i>Muriel</i>
HOMODISCURSIVO	Heterodiegético	<i>El retrato de Dorian Grey</i> 3	<i>Ciudadano Kane</i> 7 <i>Cumbres borrascosas</i>
	Homodiegético	<i>Confidential Report</i> 4	<i>El hombre que mató a Liberty Valance</i> 8 <i>El hombre de la cámara</i>

En el 1 se trataría de una narración omnisciente en primer grado, de narrador ausente de la historia y de la diégesis; en el 2 hay un narrador en primer grado que cuenta una historia en la que está ausente, pero que interviene en la diégesis; en el 3 es un narrador en primer grado que cuenta una historia en la que participa, pero sin intervenir —o hacerlo débilmente— en la diégesis; el tipo 4 sería el de un narrador en primer grado que cuenta una historia en la que interviene y en cuya diégesis participa; en el 5 hay un narrador en segundo grado ausente de la historia y de la diégesis; el 6 es un relato con un narrador en segundo grado ausente de la historia pero que participa en la diégesis; en el tipo 7 hay un narrador en segundo grado que cuenta una historia en la que participa, pero sin intervenir en la diégesis; y el 8 es un relato con narrador en segundo grado que cuenta una historia en la que participa, lo mismo que en la diégesis.

tingue la *paralipsis*, que es cuando el narrador omite una información que conoce por su estatuto, como sucede con los relatos policíacos en los que se hurtan datos en beneficio de la intriga, y la *paralepsis*, donde, por el contrario, el narrador dice más de lo que debe, sobrepasando lo que por el modo de focalización conoce y abandonando momentáneamente ese modo. A veces esta violación de la focalización interna sirve para poner en cuestión el propio estatuto del personaje narrador, su autoridad o su veracidad, como en el ejemplo tan citado de algunos fragmentos de *Diario de un cura rural* donde hay divergencia entre lo visto y la voz en *off* a la que, en principio, responde fielmente lo narrado. En otras ocasiones, la licencia afecta a detalles sin importancia, como cuando en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) el fragmento relatado por Bernstein comienza con un plano en el que Leland y Kane llegan al periódico y mantienen una conversación de la que no ha sido testigo Bernstein.

Volvamos a la triple focalización. El relato literario de *focalización cero* se construye gramaticalmente sobre la tercera persona del singular, de ahí que se hable impropriamente de relato en tercera persona, ya que en realidad es una no-persona. El narrador está dotado de una omnisciencia que le permite conocer el interior de los personajes (sus pensamientos, intenciones, deseos, recuerdos ...) y un dominio absoluto del tiempo y del espacio por el cual puede contar sucesos simultáneos que tienen lugar en espacios diferentes, adivinar el futuro, narrar acciones sólo conocidas por un personaje, etc. Se habla de *omnisciencia neutra* cuando ese narrador presenta los acontecimientos de modo objetivo, sin interferencias en el relato, el cual carece de deícticos o marcas que denoten esa presencia del narrador; éste únicamente se percibe por el uso frecuente del tiempo pasado, que implica el reconocimiento de su función, posterior a la existencia de la historia; y de *omnisciencia editorial* si intercala comentarios o se hace presente con algún tipo de valoración. En el texto fílmico, la llamada transparencia narrativa, propia del relato no focalizado, implica posiciones de cámara no marcadas, ausencia de tomas subjetivas, rótulos autorales, lentes que se aparten de la «*perspectiva artificialis*», iluminaciones no justificadas de modo natural... Gaudreault y Jost (1995, 151-152) hablan, en el texto fílmico, de *focalización espectral* como tercera categoría —además de la interna y externa— y dicen que no equivale a un relato no focalizado porque el narrador proporciona un mayor conocimiento al espectador, por encima de los personajes.

El texto literario con *focalización interna* limita la información al conocimiento que posee un personaje que se erige en narrador. En rigor, la perspectiva o punto de observación desde un personaje implica que el fragmento del relato sólo narra los hechos conocidos por el narrador. Sin embargo, tanto en la novela como en el cine, se permite incluir hechos conocidos posteriormente, sabidos a través de otro, deducidos por la evolución de los acontecimientos, etc. Tanta es la libertad en este sentido que, con frecuencia, se llega a violar toda lógica, como sucede, por ejemplo, en *La vida es bella* (La vita è bella, Roberto Benigni, 1998), donde el relato se presenta como un largo *flashback* introducido y clausurado por la voz en *off* del personaje del niño, desde cuyo punto de vista se narraría toda la historia, cuando es evidente

que ni los acontecimientos anteriores a su nacimiento son conocidos por él con tantos detalles ni, sobre todo, lo son conocidos con la perspectiva humorística que tiene la narración. La focalización, entonces, más que obedecer a un punto de vista, deviene un procedimiento estético para dotar al relato de un talante poético o de fábula.

El relato de focalización interna por excelencia es el relato *autobiográfico*, en el que frecuentemente el narrador adquiere un estatuto de omnisciencia. Cuando el narrador se diluye en el personaje, cuya conciencia resulta transparente para el lector, tenemos el *monólogo interior*. Si cambia la voz narradora y se hace más presente la figura del narrador, estamos en la modalidad del *estilo indirecto libre*. Tanto el relato autobiográfico como el monólogo interior utilizan la persona gramatical del *yo*, pero no todo relato en primera persona implica necesariamente una focalización interna, como se aprecia en *El extranjero* de Albert Camus, donde ese *yo* es compatible con un relato behaviorista, de focalización externa. Y, análogamente, hay relatos de focalización interna donde se ha relegado el *yo* en beneficio de la tercera persona.⁵ En el *relato biográfico*, aquella narración en la que el personaje está siempre presente en el relato, el concepto de focalización se aproxima hasta la confusión con el de identificación por empatía temática (Chatman, 1990, 171). En el texto literario puede ser más fácil establecer una focalización cero o externa, pero el texto fílmico parece abocado —incluso en ausencia de todo punto de vista literal desde el personaje o de voz en *off* que lo identifique con el narrador— a establecer la focalización interna en virtud del hecho de que el personaje está presente constantemente en la diégesis —como el médico interpretado por Harrison Ford en *Frenético* (Frantic, Roman Polanski, 1988)—, ya que el saber del espectador se corresponde exactamente con el del personaje en ausencia de todo narrador intermediario. Por el contrario, puede haber relatos biográficos con esa característica en los que el autor implícito va dejando huellas en el texto que establecen una distancia con el personaje, como en *Con el viento solano* (Mario Camus, 1965), donde, aunque el espectador es informado de los sucesos a través del personaje de Sebastián, no tiene el mismo punto de vista, ya que ese personaje se revela como criatura.

Los relatos de focalización interna se reconocen por una serie de marcas textuales. En el relato literario son el discurso modalizante, las descripciones, hechos y acciones subordinados al conocimiento del narrador, tendencia a la isocronía, tiempo psicológico, monólogo interior o representación de la corriente de conciencia, restricción y selección subjetiva de las informaciones, existencia de anacronías y comienzo de episodios *in medias res*. En el caso del texto fílmico, los fragmentos de focalización interna pueden utilizar el punto de vista visual o cognitivo, o ambos a la vez. La focalización interna con punto de vista visual estricto desde el personaje narrador exige que la cámara ocupe el lugar de sus ojos, lo que se consigue con cá-

5. La teoría literaria establece, en función de la focalización interna y de la voz narrativa, distintos tipos de relatos que no siempre tienen un equivalente cinematográfico, como el discurso directo (regido o no, narrativizado), los distintos monólogos (autocitado, soliloquio, psiconarración, autobiográfico, autorreflexivo, inmediato) etc.

mara subjetiva (temblor de la imagen, imagen borrosa o desdoblada si el personaje está semiinconsciente, etc.), cortinillas u objetos en primer plano que dificulten la visión desde el lugar que ocupa el personaje y procedimientos de montaje por los que a un plano objetivo que encuadra al personaje se une otro que responda a lo que ve (*raccord* de mirada, contraplano desde la posición del objeto mirado, etc.). Sin embargo, como se demostró en *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947), mantener a lo largo de todo un relato ese punto de vista visual resulta insostenible, y la misma función de focalización interna se consigue mostrando en primer plano una parte del personaje que mira, mediante el montaje o la voz en *off*.

La *focalización externa* presenta, con respecto a las anteriores, dos limitaciones. En relación a la focalización cero, hay una fuerte restricción en el saber y el narrador extradiegético, que ha renunciado parcialmente a la omnisciencia, se ha de limitar a la exposición «desde fuera» de las acciones de los personajes, sin dar cuenta de los pensamientos, sentimientos o estados de ánimo de los mismos. Conserva el dominio del espacio y del tiempo, pero, en rigor, no puede adivinar las intenciones o las consecuencias de los actos. En relación al focalización interna, no hay identificación del punto de vista visual o cognitivo con un personaje, por lo que el relato es más distante. Por todo ello, la focalización externa da lugar al ocultamiento del narrador, es decir, al relato objetivo, a la *mimesis* pura. La literatura se ha valido de un procedimiento singular para la construcción del relato «no narrado» que consiste en diversas formas de «texto dentro del texto», tales como el manuscrito encontrado, la transcripción de cartas o de diarios, etc., como en *La familia de Pascual Duarte*, *El nombre de la rosa* y tantos otros. Aunque más infrecuente, este procedimiento también se encuentra en el cine, como en la adaptación que, con el mismo título de la novela (en España *Alma rebelde*, 1944), hizo Robert Stevenson de *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte: el relato fílmico se inicia con un primer plano del volumen del libro que se abre y van apareciendo las primeras palabras del texto leídas por la voz en *off* de Joan Fontaine y concluye con el rótulo «End» filmado de la novela. Sin embargo, curiosamente, la mayoría de los fragmentos de esa lectura no corresponden a textos de la novela. Podemos convenir en que la focalización externa —o focalización cero— es dominante en las adaptaciones al cine de textos teatrales en la medida en que la acción es representada a través del diálogo, salvo fragmentos anacrónicos narrados por los personajes.

Esta categorización de Gérard Genette puede aceptarse sin mayores problemas y a sabiendas de que no siempre distingue entre punto de vista perceptivo y cognitivo en el texto literario. En el caso del texto fílmico hay mayor complejidad por la existencia de dos niveles —verbal y visual— en el discurso. François Jost distingue las funciones de *saber* y *ver* del punto de vista (sobre todo porque «lo visto no puede asimilarse a lo sabido» Gaudreault/Jost, 1995, 148) y, de acuerdo con el modelo de Genette, diferenciará la primera función (focalización) de la *ocularización* (*ver*), a la que añade la *auricularización*, correspondiente a la banda sonora.

La *ocularización* es la focalización o punto de vista visual que existe en un fragmento narrativo, indica la relación entre lo que la cámara muestra y lo que ve el per-

sonaje. Si no hay ninguna relación, o la visión de la cámara no corresponde a la de ningún personaje, hablaremos de ocularización externa o cero. Hay ocularización interna primaria cuando lo narrado se corresponde estrictamente con lo que el personaje está viendo, de forma que la cámara ocupa el lugar de los ojos del personaje; y secundaria si se indica la subjetividad de la imagen, cuando el plano mostrado está contextualizado o referido a un personaje, por el montaje, la continuidad (*raccord*) o las palabras. La ocularización externa es propia de la transparencia narrativa, aunque no resulta incompatible con las huellas del enunciador o narrador cinematográfico, como en ciertas tomas (ángulos inusuales, planos desnivelados, desencuadres, con temblor) que revelan la presencia del mismo y constituyen un estilismo.

Análogamente, la auricularización externa o cero es el resultado de que no haya ninguna instancia diegética a través de la cual el espectador escucha el sonido del filme, por tanto la intensidad del sonido está en función de las relaciones espaciales que presenta la imagen. La auricularización interna tiene lugar cuando lo escuchado se corresponde exactamente —con el mismo volumen, tono o eventuales deformaciones— a lo que el personaje puede oír. Obviamente, puede suceder que la ocularización y la auricularización sean coherentes entre sí (ambas internas o ambas externas) o que no obedezcan a una misma perspectiva, como en un plano de ocularización externa con una banda sonora desde el punto de vista de un personaje. En estas diferencias habrá que tener en cuenta el significado global.

Con ser rigurosa esta distinción entre ver y oír, no siempre resulta relevante, ya que, de ordinario, habrá una solidaridad entre ambas funciones y las disonancias no tienen por qué tener mayor —ni menor— importancia de la que poseen las modalidades de focalización. En todo caso, queda constancia de que en el relato cinematográfico el punto de vista desde el que se narra está construido tanto desde la visión (imagen) como desde la audición (banda sonora), y en algunos casos es precisamente lo que un personaje escucha el elemento para establecer dicha perspectiva.

TABLA 2. *Resumen de la instancia narrativa*

<i>Voz narrativa</i> (narrador en tanto que locutor)	<i>Modo narrativo</i> (narrador en tanto que preceptor)
1. Relación entre el narrador y la historia: <ul style="list-style-type: none"> • posterior • anterior • simultaneidad • intercalada 	Significados del punto de vista: <ul style="list-style-type: none"> • literal o visual • cognitivo • epistémico Focalización:
2. Nivel narrativo: <ul style="list-style-type: none"> • un solo nivel • más de un nivel (relato metadieгético) 	<ul style="list-style-type: none"> • focalización cero • focalización interna • focalización externa
3. «Persona» o plano narrativo: <ul style="list-style-type: none"> • narrador extradieгético • narrador intradieгético: homodieгético o heterodieгético 	Ocularización: externa e interna (primaria y secundaria) Auricularización: externa e interna (primaria y secundaria)

4. Tiempo y espacio narrativos

4.1. Tiempo del relato

La manipulación del tiempo es una de las más ricas posibilidades expresivas que tiene el creador de un relato, y las opciones que se tomen al respecto son determinantes para el propio carácter del relato, el estilo narrativo y, por supuesto, para el resultado estético. En no pocas ocasiones, es la manipulación temporal del discurso la que proporciona entidad a una historia de escasa envergadura, como es el ejemplo ya clásico de *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956), incluso hay manipulaciones destinadas a ocultar cierta endeblez de la historia, como sucede en *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994).

Se puede distinguir, al menos, el tiempo externo al relato fílmico o literario —que, a su vez, consistiría en el tiempo del autor o de la escritura y el tiempo del receptor o de la lectura (Todorov)— y el tiempo interno al relato, en el que hay que diferenciar el tiempo de la enunciación (que incluye el tiempo del narrador y del narratario) y el tiempo del enunciado; dejamos de lado otras categorías como el tiempo psicológico, etc.¹ De la relación entre el tiempo del narrador y el tiempo de la narración ya hemos hablado a propósito de la voz narrativa.

1. Entre otras clasificaciones, puede verse la de García Jiménez (1994, 328-329), en la que habla de

TABLA 3. *Tiempo del relato*

A. Tiempo externo al relato	A1. Tiempo del autor A2. Tiempo del receptor
B. Tiempo interno al relato	B1. Tiempo de la enunciación narrativa B2. Tiempo del enunciado narrativo

Aunque, lógicamente, el mayor interés radica en el tiempo interno al relato y particularmente en el tiempo del enunciado; nos parece importante, de cara a la cuestión de las adaptaciones, ver la trascendencia que tiene el tiempo externo.² En primer lugar, la historia narrada puede situarse en una época anterior o contemporánea a la del autor. Ello tiene relevancia para la hermenéutica de la obra, porque el autor que sitúa su argumento en su propio tiempo necesariamente participa de los valores, modas, visiones del mundo, etc. de su época y ello repercutirá en el discurso de un modo determinado, distinto del caso en que exista una gran distancia, como cuando un autor inventa una ficción y la sitúa en una época muy anterior; así, *Las brujas de Salem*, escrita por Arthur Miller en 1953, que narra un episodio de brujería ocurrido en Massachusetts en el siglo XVII ante el que se adopta una actitud en favor de la tolerancia y de la libertad de conciencia, ha sido interpretado como un alegato contra el maccarthysmo contemporáneo al tiempo de la escritura.

De modo análogo, el tiempo del receptor puede influir en la fruición de la obra artística. Cuando autor y receptor comparten la misma época, habrá una esencial sintonía en el proceso de recepción, pero si pasa un tiempo significativo —tres o cuatro décadas— no será de extrañar que se produzcan interpretaciones divergentes y, sobre todo, que pasen desapercibidas referencias a la actualidad (del autor) o que haya preocupaciones desprovistas del interés que tenían entonces. Pensemos por un momento en el estreno de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), que tuvo lugar en nuestro país casi cuatro décadas después de que la sátira antihitleriana se estrenase y, precisamente, cuando el peligro de aquél y del otro dictador habían desaparecido... Por ello, solemos decir de obras ya clásicas —literarias o fílmicas— que han envejecido mal o que, por el contrario, resultan muy actuales cuando el estilo, los personajes, los valores expresados... difieren radicalmente o resultan pertinentes o adecuados al momento de la recepción. También es relevante el hecho de que relatos literarios y películas de transfondo histórico —basadas o no en textos literarios— sean tan significativas de la época tratada como del momento his-

tiempo referente o cronológico de la historia, tiempo narrado o de la historia, tiempo de la enunciación o del discurso, tiempo objetivo o del relato, tiempo pragmático (de la recepción) y tiempo psicológico o interior.

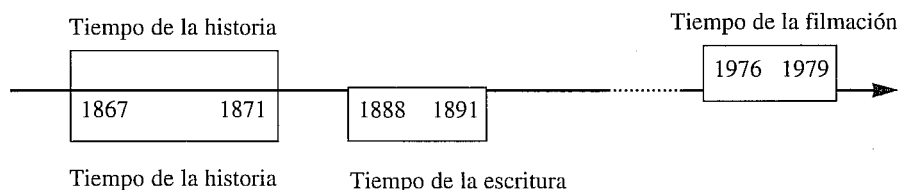
2. Cabe considerar el tiempo del autor desde la perspectiva de la duración como el tiempo empleado en la creación del relato fílmico o literario, lo que tendría relevancia —sobre todo en cine— a la hora de ponderar las condiciones de producción y su posible incidencia en el resultado estético, pues se sabe de guiones modificados por rodajes apresurados o interrumpidos.

tórico en que se escriben o ruedan; es decir, que en «la mirada queda más definido el sujeto que mira que el objeto mirado» (Vanoye, 1995, 187). Como ya es lugar común, esta afirmación también sirve para los relatos futuristas, ubicados en contextos espaciotemporales absolutamente inventados, pero que muestran de modo más o menos metafórico las inquietudes y temores de la época contemporánea. Al respecto se suele indicar que la temática del relato *1984*, de George Orwell, responde, en realidad, a las preocupaciones de la postguerra y el título sería una alteración de 1948, el tiempo del autor.

La cuestión adquiere mayor complejidad con las adaptaciones al cine de textos literarios no contemporáneos. En el caso de que se trate de textos actuales que narren acciones muy pretéritas, no habría mayor problema, dado que el autor cinematográfico y el literario comparten el mismo tiempo o época. Es lo que sucede cuando en *Las amistades peligrosas* (Dangerous Liaisons, 1988) Stephen Frears rueda el guión de Christopher Hampton, basado en su obra teatral contemporánea, a su vez inspirada en la novela de Choderlos de Laclos, de 1782; pero cuando Milos Forman rueda *Valmont* (1989), según el guión de Jean-Claude Carrière, basado en la novela de Laclos, tiene el riesgo —al igual que Hampton— no ya de traicionar al novelista, sino de no comprender o distorsionar por completo los valores que puso en pie Laclos. El siguiente esquema da cuenta de estas relaciones en el caso de la novela *Tess d'Urbervilles* (Thomas Hardy, 1891) y de la película *Tess* (Roman Polanski, 1979):

ESQUEMA DEL TIEMPO DEL AUTOR Y TIEMPO DE LA OBRA
(*Tess*, de Thomas Hardy / Polanski)

RELATO FÍLMICO



RELATO LITERARIO

Por otra parte, hay que convenir con Francis Vanoye (1995, 186) en que «un filme está más marcado que una novela por el tiempo sociohistórico de su producción», lo que se debe a que el lenguaje (estilo, vocabulario, géneros, etc.) evoluciona mucho más lentamente en la literatura que en el cine. En un texto fílmico, dice Vanoye, tanto la sustancia de la expresión —constituida por la grabación de la imagen y el sonido: grano de la imagen, colores, efectos especiales, etc.— como la forma de la expresión —montaje, música, prosodia, maquillaje, gestualidad de los actores, etc.— revelan con relativa facilidad la época en que ha sido rodado.

4.2. Tiempo del discurso y tiempo de la historia

La arquitectura temporal de los relatos literario y cinematográfico ha sido muy estudiada (Chatman, 1990, 65-101; Gaudreault/Jost, 1995, cap. 5; Casetti/Di Chio, 1994, 161-170; Garrido Domínguez, 1993, 166-193; García Jiménez, 1993, temas 6-10; Mínguez Arranz, 1998, 71-85) según los parámetros de orden, duración y frecuencia establecidos por Genette (1989) en su célebre análisis de *En busca del tiempo perdido*. Algunos autores, como Garrido y el propio Genette, insisten más o se refieren exclusivamente a textos literarios, mientras otros lo hacen teniendo presentes los textos fílmicos (Casetti/Di Chio). Por nuestra parte, intentaremos una categorización ecléctica que sirva para unos y otros, con la cuestión principal de las adaptaciones de textos literarios al cine como trasfondo. Estos parámetros estudian las dimensiones temporales de la narración en tanto que articulación de la historia y el discurso. Los exponemos a continuación, prescindiendo de las interrelaciones entre ellos, que pueden consultarse en el trabajo de Genette.³

4.2.1. Orden

Un relato lineal es aquel donde los acontecimientos se suceden cronológicamente, según un antes y un después, es decir, cuyo orden es respetuoso con el orden de la historia. El relato lineal es la forma más elemental del discurso —una especie de «grado cero»— y, al no existir la manipulación del orden temporal, se exige a sí mismo cierta transparencia. En un relato lineal el orden no tiene relevancia estética, aunque puede suponer un pie forzado en determinados textos; en principio, es la forma que mejor puede ocultar la instancia enunciativa.

Relato no lineal es aquel cuyo orden no es igual al de la historia, ya que posee anacronías o fragmentos que rompen el orden cronológico de la historia. Todo texto —literario o fílmico— con anacronías revela la existencia de una instancia narradora, ya que se trata de un relato secundario o derivado (Genette). El relato no lineal presupone un *ahora* desde el que se establece la subversión del orden o anacronía, que puede ser *analepsis* (o retrospección o *flashback*), cuando los hechos narrados han sucedido con anterioridad al ahora desde el que se cuentan, y *prolepsis* (o anticipación o *flashforward*), cuando esos hechos sucederán posteriormente. Las anacronías del texto literario son inequívocas por el empleo necesario de los

3. También se han propuesto categorizaciones de los relatos en función del tiempo: Casetti/Di Chio (1994, 152-153) hablan de relato de tiempo circular, cíclico y lineal (vectorial y no vectorial). Pero esta categorización resulta más problemática. Por tiempo circular entienden una narración cuyo punto de llegada es idéntico al del origen —y ponen el ejemplo de *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950)— lo que se comprendería mejor como un relato no lineal vertebrado por un largo *flashback* entre las secuencias inicial y final sucesivas en tiempo presente. Consideran como relato de tiempo cíclico aquel cuyo punto de llegada es análogo al del origen, como sucedería en *La ventana indiscreta* (Read Window, Alfred Hitchcock, 1954); pero en este caso creo que hay una confusión entre el discurrir del tiempo del relato y su carácter, ciertamente cíclico.

tiempos verbales y de fórmulas de ubicación temporal; en cine se utilizan distorsiones en la calidad de la imagen (paso de color a blanco y negro, imagen borrosa, etc.), cambio del estilo indirecto verbal al directo en el narrador intradieгético, modificaciones de vestido y maquillaje, cambio del actor por otro más joven o mayor para el mismo personaje, etc. En el momento en que se presentan en el texto fílmico, no siempre se reconocen como tales —sobre todo las prolepsis— y también pueden interpretarse como sueños, plasmaciones visuales de deseos, etc. Dada la dualidad verbal/visual del material expresivo cinematográfico bien puede suceder que exista una anacronía visual mientras la banda sonora (narración oral de un personaje, ruidos y música dieгética) permanece en el ahora; o, por el contrario, que un personaje introduzca en el presente un relato verbal en *flashback* sin que se vean los hechos correspondientes. Las prolepsis se aceptan con naturalidad en el texto literario como breves anticipaciones destinadas a provocar el suspense o dotar al relato de tensión dramática, fatalidad, etc., como en el célebre comienzo «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó...» de *Crónica de una muerte anunciada*, y suelen ser repetitivas, convirtiéndose en un factor de cohesión textual. Sin embargo, en cine resulta difícil este tipo de anticipaciones porque, a diferencia de la novela, es más evidente su ruptura con el ahora, resulta difícil que no desvelen por completo lo que sólo debería aparecer esbozado y manifiestan una intromisión de la instancia enunciativa que puede ser rechazada por el espectador, quien se siente objeto de una manipulación ilegítima, como sucede con películas de intriga de escasa calidad. Únicamente se aceptan sin reparos, en géneros como el terror y el fantástico, los insertos prolépticos breves y enigmáticos destinados a inquietar al espectador y las anticipaciones desde el punto de vista de personajes con poderes para percibir el futuro.

Las anacronías tienen un *alcance* (o distancia temporal desde el ahora al tiempo anterior o posterior al que se hace referencia) y una *amplitud*, que es el período temporal que abarcan. A diferencia de la novela, en el cine son relativamente frecuentes las analepsis cuya amplitud abarca todo el relato, excepción hecha de un presente que se limita a la primera y la última secuencia, como sucede en *Con las horas contadas* (D.O.A., Rudolph Maté, 1949). Ordinariamente tienen un valor dramático de primer orden, al situar un clímax al comienzo del texto, pero el riesgo es evidente ya que, como queda dicho, salvo que se emplee el recurso de la voz en *off*, el espectador acaba por situarse en el pasado y olvidar el presente. Esto no sucede en la literatura, donde los tiempos verbales subrayan constantemente el tiempo dieгético.

Las anacronías pueden ser *externas*, cuando el momento narrado es anterior al comienzo del relato o posterior a su conclusión, *internas* si ese momento se enmarca en el tiempo del relato base y *mixtas* si el arco temporal abarca tanto un tiempo dentro del relato primero como de fuera de él. Genette subraya la dificultad de las anacronías internas y mixtas a la hora de engarzar con el relato primero, ya que, de no mediar algún recurso que subraye su amplitud, se enlazan sin solución de continuidad, provocando cierta confusión entre el ahora y el tiempo anacrónico. En rigor, las prolepsis cinematográficas sólo pueden ser internas, ya que, de otro modo, no se podría verificar su estatuto temporal y, por tanto, no se distinguirían de sueños o pesadillas.

Según interfieran o no en la historia interrumpida, Genette distingue las anacronías *homodieéticas* de las *heterodieéticas*. Dentro de las anacronías homodieéticas, se diferencian las *completivas*, que tienen por función rellenar lagunas necesarias para la comprensión del relato, *repetitivas*, si sirven para recordar o subrayar informaciones ya conocidas, e *iterativas*, si se refieren a hechos habituales. Las anacronías heterodieéticas se emplean con frecuencia en el relato novelístico para explicar rasgos de carácter de un personaje; por el contrario, en cine son infrecuentes.

Se llama *silepsis* a la ruptura de la continuidad temporal del relato con un inserto de carácter acrónico, es decir, un fragmento del discurso que no posee una relación cronológica propiamente dicha con la historia. Suele corresponder a la descripción de un hecho que revela algún rasgo sobre la personalidad de un personaje o a algún comentario del autor implícito, como sucede en el inserto no diegético de un plano con gallinas cacareando en *Furia* (Fury, Fritz Lang, 1936), que constituye una metáfora. También hay analepsis prolépticas y prolepsis analépticas, anacronías no marcadas, que llegan a destruir el estatuto temporal del relato. En los textos literarios, se puede dar una destemporalización de las formas verbales y una ruptura de la distinción entre tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado que, como señala Garrido Domínguez (1993, 201), suponen «negar rotundamente la presencia del tiempo en el marco de la ficción».

4.2.2. *Duración*

La duración hace referencia a la velocidad del relato. En la narración literaria resulta difícil establecer una isocronía entre relato e historia y, salvo textos novelísticos experimentales, lo habitual es que las narraciones literarias sean anisócronas (a diferencia del orden, respecto al cual sí puede haber narraciones sin anacronías). No hay una medida objetiva para establecer la duración, pues sería relativa al tiempo de lectura —que varía en cada individuo— o al tiempo estimado que tienen en la vida real las acciones narradas en la historia. Genette (1989, 145) indica como medida aproximada de la velocidad la relación entre la extensión del relato en líneas y páginas y la duración de la historia en horas o minutos, pero es consciente de las limitaciones que tal propuesta ofrece. Sin considerar el tiempo de lectura, en su estudio proustiano señala que la velocidad varía entre las 190 páginas empleadas para tres horas de historia y las 3 líneas para 12 años. A diferencia del texto novelístico, el fílmico, en lo que tiene de representación temporal de acciones análogas a las reales, permite una medida más objetiva de la duración. En esto coincide con la representación teatral y con el texto teatral si se considera desde su puesta en escena, esto es, se tienen en cuenta las pausas y silencios.

Si bien la velocidad puede establecerse de este modo, no queda claro que el ritmo o *tempo* obedezca a la misma relación, pues un mismo lapso temporal de la historia puede ser narrado en un número de páginas similar y, sin embargo, proporcionar la sensación de mayor o menor agilidad en función del material de la historia, particularmente de la cantidad de sucesos narrados (acciones y acontecimientos).

El *tempo* tiene que ver con la duración del tiempo desde el punto de vista de la psicología del receptor, y su relevancia es evidente para la estética del relato. De ahí que haya que considerar, además de la velocidad, el ritmo narrativo o, para buscar una categoría desprovista de subjetividad psicológica, la *densidad narrativa*, esto es, la cantidad de hechos en relación a la extensión, en líneas o páginas —o, en el caso del cine, minutos —empleada para narrarlos. Este concepto —que no encontramos en los autores con quienes estamos reflexionando y existe en otros ámbitos artísticos como la música— nos parece relevante porque, entre otros aspectos, en las adaptaciones al cine suele ser frecuente que la necesidad de comprimir el texto literario dé lugar a una alteración del *tempo*, a otra densidad narrativa que desnaturaliza el talante de la obra escrita.

Uno de los presupuestos esenciales en la traslación de textos literarios al cine viene dado por la *diferencia entre la duración de la acción narrada* en el original escrito y el texto fílmico. Esta diferencia hace que el estándar cinematográfico, de noventa a ciento veinte minutos, conlleve una reducción de personajes y acciones que impide la fidelidad esencial o la literalidad. Por ello han sido elogiadas las adaptaciones que transgreden esos límites, como las casi diez horas en que *Avaricia* (Greed, Eric von Stroheim, 1923) vierte la novela *McTeague* de Frank Norris; y se considera que el formato de serie televisiva⁴ con una duración entre seis y doce horas es más adecuado para las novelas (Sontag, 1984; Bettetini, 1986, 90; Peña-Ardid, 1992, 23-24), mientras que la duración estándar cinematográfica sería más apropiada para la adaptación de novelas cortas o cuentos. En su análisis de *Avaricia* y *Berlin Alexanderplatz* (Reiner W. Fassbinder, 1980), Susan Sontag (1984) hace ver que la duración de esta última es de quince horas y veintiún minutos, lo que, no siendo una condición suficiente para una adaptación exitosa, al menos es una condición necesaria.

Los propios autores literarios son conscientes de esa limitación; comentando el artículo de Susan Sontag, Miguel Delibes ha manifestado el carácter de determinación básica que tiene la duración:

Adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar, porque la imagen es incapaz de absorber la riqueza de vida y matices que el narrador ha puesto en su libro (...) Susan Sontag, aparte el problema de la extensión, ve en el fenómeno de adaptación de una novela al cine la cuestión, para ella insoluble, de que el filme asuma la calidad literaria del libro, problema que, para mí, deja de serlo desde el momento en que, de lo que se trata, es de contar la misma historia mediante un instrumento distinto, esto es, la calidad literaria sería sustituida en el cine por la calidad plástica, cosa que no siempre sucede, pero es a lo que aspira. De este modo, el problema número uno en este tipo de adaptaciones y prácticamente único [...] es el de la extensión (citado por Pastor Cesteros, 1996, 29-30).

4. La serie de televisión que adapta una obra literaria puede ser considerada equivalente al cine a todos los efectos, pues comparte un mismo modo de producción, soporte cinematográfico o videográfico de alta resolución, condiciones de rodaje, etc. Únicamente varían las condiciones de recepción que, por otra parte, no son distintas a las de las películas emitidas por la pequeña pantalla.

TABLA 4. *La duración: historia, texto literario y texto fílmico*

<i>Duración de la historia</i>	<i>Duración del relato literario</i>	<i>Duración del relato fílmico</i>
<i>Tess d'Urbervilles</i> (Hardy) 36.000 horas (unos cuatro años)	<i>Tess d'Urbervilles</i> (Hardy) 10 horas (400 páginas)	<i>Tess</i> (Polanski) 3 horas
<i>Regain</i> (Giono) 21.000 horas	<i>Regain</i> (Giono) 5 horas	<i>Regain</i> (Pagnol) 2:30 horas

Fuente: reelaboración a partir de Alain García (1990)

Según el tiempo del relato sea igual, mayor o menor al tiempo de la historia, caben las siguientes operaciones (Genette, 1989, 151-152):⁵

a) *Sumario* o resumen, también llamado recapitulación, *collage*, secuencia de montaje o secuencia por episodios. El relato condensa la historia y, por tanto, el tiempo del relato (TR) es menor que el tiempo de la historia (TR < TH). Constituye un procedimiento de economía narrativa que agiliza el relato al condensar los hechos de la diégesis menos relevantes o reiterativos. Para hablar de sumario, es necesario que un fragmento narrativo se muestre ostensiblemente como tal, dado que, en general, tanto en literatura como en cine el tiempo del relato suele ser menor que el de la diégesis. Hay quien considera que el sumario equivale a la narración, en la medida en que todo relato procede a contar hechos de modo resumido; salvo las descripciones, en las que el tiempo queda suspendido, y las escenas, fundamentalmente coincidentes con diálogos, el resto del relato sería sumarial. Lo fundamental es subrayar el paso del tiempo, para lo cual el cine ha empleado procedimientos tales como hojas de un calendario que caen, agujas de reloj que se mueven a más velocidad o cambios de las estaciones sobre un plano fijo de un paisaje; planos breves, fundidos, titulares de periódicos, cámara rápida, etc., que suelen ir unidos por un tema musical o por una voz en *off* que sirve de apoyo a las imágenes. Son famosos los sumarios de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1940), el noticiario del comienzo, la carrera de Susan Alexander como cantante, los desencuentros del desayuno entre Kane y su esposa, etc. Pero la modernidad cinematográfica evita este tipo de sumarios en beneficio de procedimientos menos artificiosos, más insertos en la diégesis, como el montaje de planos fragmentarios mediante fundidos encadenados. En la construcción de algunos filmes recientes que, por razones comerciales, privilegian la banda de música con temas de éxito, hay falsas secuencias de montaje —no funcionan realmente como sumarios, sino más bien como pau-

5. Este esquema de Genette ha sido tomado como referencia con diversas variaciones; así, Bordwell (1996, 76-88) reformula la duración en términos de equivalencia o igualdad, reducción o contracción (elipsis y compresión) y expansión (inserción y dilación), donde tiene en cuenta un tercer factor, el tiempo de la proyección, unido a los tiempos de la historia y el argumento (discurso).

sas—destinadas a ralentizar el relato tras una secuencia de acción rápida y a la exhibición de la canción correspondiente. El texto literario tiene menos problemas para indicar el paso del tiempo, ya que dispone de verbos durativos, perífrasis o adverbios temporales.

b) *Dilatación*, alargamiento, dilación o deceleración. Es el procedimiento inverso al sumario ($TR > TH$), por el cual se emplea más tiempo en narrar unos hechos que el que esos hechos ocupan en la historia, teniendo como referente la vida real o la conciencia que el receptor tiene de la duración de los mismos en la realidad. La dilatación es un procedimiento estilístico encaminado a subrayar un momento, dotarlo de intensidad dramática o retrasar su desenlace. En el texto literario resulta más difícil apreciar las dilataciones, porque la sucesividad inherente a la materia expresiva exige, en determinadas ocasiones, que el discurso proporcione en un fragmento descripciones y narraciones que provocan esa dilatación; en todo caso, se puede apreciar en un fragmento una deceleración respecto al ritmo anterior, aunque no necesariamente implique un mayor tiempo del discurso respecto a la historia, y la dilación es evidente en el caso de la expresión de pensamientos de un personaje. En el texto fílmico, gracias a la simultaneidad y a la condición de representación, cualquier dilatación es apreciada como tal y, de ordinario, como una ruptura de *tempo* narrativo. En rigor, hay dilatación cuando la imagen se ralentiza (cámara lenta) o cuando el montaje cabalgado de una secuencia une planos sucesivos que contienen fragmentos correspondientes al mismo tiempo de la historia, es decir, en los que hay una repetición, como en la famosa secuencia de los puentes en *Octubre* (Okjtabr, Sergei M. Eisenstein, 1927) o en el relato de explosiones y caídas por precipicios de muchos filmes de acción.

c) *Escena*. Coinciden temporalmente el relato y la historia ($TR = TH$), lo que equivale a caracterizar el fragmento como isócrono. Para Chatman (1990, 76), «es la incorporación del principio dramático a la narrativa» y, en efecto, habitualmente la escena se construye —tanto en cine como en literatura— sobre el diálogo, la narración de acciones de corta duración o la narración pormenorizada de sucesos. La isocronía que llamamos escena debe su nombre a la representación teatral en la que, obviamente, es perfecta; aunque el conjunto de la obra teatral puede abarcar un tiempo de la historia mayor que las dos horas que convencionalmente emplea la representación, cada escena se construye sobre la igualdad del tiempo de la historia y del relato. En la escena literaria, la isocronía entre historia y relato siempre será aproximada, a diferencia del cine y del teatro representado.

En el caso del cine, hay perfecta isocronía en el plano (toma) y, sobre todo, en el plano-secuencia o toma en continuidad de los diálogos y acciones que tienen lugar en un tiempo y espacio continuos. Para algunos estudiosos como André Bazin, el plano-secuencia es el medio privilegiado del realismo cinematográfico, porque, al no necesitar el montaje, se aprecia como menos artificioso. Tanto el plano-secuencia como las secuencias-escenas han sido apreciadas en el cine por lo que tienen de pericia técnica —recuérdense comienzos como el de *Sed de mal* (Touch of Evil, Orson Welles, 1958) tan famoso, o el de *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991) —de habilidad narrativa y de destreza en la puesta en escena. Ciertamente, un relato cinemato-

gráfico «en tiempo real» parte de un pie forzado que exige mayor inventiva en el desarrollo de otros elementos, además de que supone una opción estética por la narración de la cotidianeidad o por la condensación de toda una historia en un momento privilegiado. Aunque no abundan los casos de textos fílmicos isócronos, los ejemplos canónicos como *Cleo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, Agnes Varda, 1962) y, parcialmente, *Sólo ante el peligro* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952) constituyen relatos de espera donde el tiempo real parece dilatado por la tensión dramática. También se ha considerado que, en determinadas estéticas literarias y cinematográficas, como el neorrealismo italiano o la novela española de postguerra, hay una voluntad inequívoca de asimilar la duración del relato al tiempo de la historia en tanto que tiempo vivido, lo que parece responder, al menos en buena parte, al deseo de mostrar la cotidianeidad, a una estética que trata de reflejar en todos sus detalles la vida diaria de gente humilde (Peña-Ardid, 1992, 200).

d) *Elipsis*. Es un procedimiento retórico, catalogado como tal desde antiguo, en el que, a la inversa de la pausa, el relato omite un fragmento de la historia ($TR=0$, $TH=n$). En realidad, no existen prácticamente relatos sin elipsis, y un relato es tanto lo que explicita de la historia como lo que omite, de ahí que se diga que se silencia del relato lo que no tiene ningún interés o lo que tiene demasiado; más aún, como se sabe, en muchas ocasiones la habilidad narrativa reside en dosificar la información y situar estratégicamente las elipsis a lo largo del relato. Genette (1989, 107, 161-163) distingue la elipsis temporal de la *paralipsis* o elipsis parcial, cuando no se omite un segmento temporal, sino un elemento de la diégesis, lo que puede dar lugar a una percepción distorsionada del hecho narrado que será un factor de sorpresa en el desvelamiento posterior, como sucede en no pocos relatos de intriga. Según se indique o no su duración —el segmento de tiempo omitido— habría *elipsis determinadas* e *indeterminadas*; y, según se manifiesten como tales, *explícitas*, si se indican en el texto mediante fórmulas del tipo «días más tarde» o «tiempo después», pero también gracias a espacios en blanco, líneas de puntos o la transición de un capítulo a otro; *implícitas*, cuando han de ser inferidas por el lector de algún otro elemento; e *hipotéticas*, si sólo son localizables posteriormente mediante una analepsis, lo que no siempre constituye un procedimiento elegante, dado que puede manipular en exceso la recepción del lector/espectador. En otra categorización pueden ser *objetivas*, por razones dramáticas, *subjetivas* (sonoras, de un personaje que no escucha) y *simbólicas* (Martin, 1990, 86 y sigs.). También hay elipsis de buen gusto o de carácter moral —sobre todo en cine—, exigidas para no mostrar imágenes que pueden ser reprobadas por el espectador.

Las elipsis sirven, obviamente, para eliminar tiempos muertos dentro de una secuencia, suprimiendo planos innecesarios (elipsis de montaje) o entre secuencias (elipsis de continuidad), para hacer patente el paso del tiempo y la evolución presumible de personajes, circunstancias y relaciones entre ellos, contexto histórico y social, etc. Cuando la elipsis tiene una duración desmedida —clásico ejemplo de 2001, una odisea en el espacio (2001, A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968), entre la secuencia inicial de hace millones de años y el resto de relato— hay una discontinuidad irresoluble en la historia que nos lleva a considerar dos segmentos na-

rrativos o partes del relato. La elipsis tiene un valor estético de primer orden y ha llegado a ser considerada como un estilema en algunos autores cinematográficos; así, en la comedia, se ha empleado para suscitar la imaginación del espectador, como en el llamado «efecto Lubitsch» que, en rigor, es una paralipsis o elipsis parcial. También podemos hablar de elipsis parcial cuando se omite la banda sonora —y no sólo la imagen o alguno de los elementos relevantes de la misma— sin que se elimine el fragmento de la historia, lo que puede dar lugar a inteligentes diálogos con el espectador. Por todo lo dicho la elipsis es esencialmente una figura retórica que establece un diálogo, un juego de deducciones y complicidades con el narratorio.

e) *Pausa*. Un segmento del relato tiene una duración indeterminada mientras el tiempo de la historia es cero ($TR=n$, $TH=0$), lo que sucede fundamentalmente en las descripciones puras. Advierte Genette (1989, 151, n. 11) que hay pausas descriptivas que hacen avanzar la historia por lo que, en rigor, pausas serían aquellos *excur-sus* e intrusiones del narrador, aunque este autor también distingue la pausa de la *digresión reflexiva*. En cine también resulta equívoco caracterizar como pausa «el movimiento de cámara estrictamente descriptivo sobre un decorado en el seno del cual no transcurre ninguna acción» (Gaudreault/Jost, 1995, 126), ya que en algunos casos ese movimiento sirve para mostrar el espacio y los objetos que amueblan el mundo de ficción que construye la diégesis, y la acción se ubica fuera de campo. En rigor, la pausa cinematográfica es la detención de la imagen en un fotograma fijo, la anulación del tiempo diegético por la que el cine se convierte en fotografía. Este procedimiento no es muy usual, salvo en los créditos iniciales o finales, precisamente porque rompe la cadencia de imágenes de un modo artificioso, como sucede en el plano en que Anne Baxter recoge un premio en *Eva al desnudo* (All About Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950).

4.2.3. Frecuencia

La frecuencia es la tercera categoría de Gérard Genette que estudia las relaciones temporales entre la historia y el relato. Atiende al número de veces que un hecho de la historia aparece en el relato y caben tres posibilidades:

a) *Relato singulativo*: cuenta los hechos el mismo número de veces (una o n) que han sucedido en la historia; por tanto, hay ajuste entre el relato y la historia. Es el procedimiento habitual de los textos literarios o fílmicos para la narración de una historia y no tiene especial relevancia.

b) *Relato repetitivo*: es aquel que cuenta n veces en el discurso un suceso que ha ocurrido una sola vez en la historia. La repetición tiene la función dramática de subrayar ese hecho por la envergadura que posee y, ordinariamente, lo hace desde el punto de vista de un narrador autodiegético; y una función estética en relatos multifocalizados donde el mismo hecho se repite desde distintos puntos de vista, como son los ejemplos ya citados de *Atraco perfecto* y *Rashomon*. También se emplea la repetición de planos con valor retórico, por ejemplo, para expresar un recuerdo que se va reconstruyendo en la mente de un personaje. Hay que distinguir la repetición

de un hecho de la mera alusión o de la cita repetida del mismo, que suele funcionar como un *leitmotiv*. Como queda dicho, en el filme la repetición de planos sirve para la dilatación del relato.

c) *Relato iterativo*: cuenta una vez un hecho que ha sucedido n veces en la historia. Sirve para narrar conductas habituales que indican rasgos permanentes en los personajes y supone un procedimiento de concentración del material diegético. Además del uso de verbos como «soler» y el tiempo imperfecto, los textos literarios emplean marcas como «con frecuencia», «a veces», etc. No es incompatible totalmente con el relato singulativo, en tanto que determinados segmentos que narran hechos particulares de la historia tienen un valor generalizable en el relato; esto sucede particularmente en el cine, que no posee recursos frecuentativos como los mencionados y se ha de valer de otros procedimientos para expresar el carácter iterativo de una acción: mediante el diálogo, la kinesia de la interpretación, el montaje y los emplazamientos de cámara que proporcionan un talante documental al segmento narrativo, etc.

TABLA 5. *Esquema de orden, duración y frecuencia*

<i>Orden</i>	<i>Duración</i>	<i>Frecuencia</i>
1. Relato lineal	1. Velocidad o tempo	1. Relato singulativo
2. Relato no lineal	2. Densidad narrativa	
2.1. Analepsis y prolepsis	3. Relato e historia:	
— alcance y amplitud	3.1. Sumario ($TR < TH$)	
— externas, internas y mixtas	3.2. Dilatación ($TR > TH$)	
— homodieéticas (completivas y repetitivas) y heterodieéticas	3.3. Escena ($TR = TH$)	2. Relato repetitivo
2.2. Silepsis	3.4. Elipsis ($TR=0$, $TH=n$) y paralipsis	
	— determinadas e indeterminadas	
	— explícitas, implícitas e hipotéticas	3. Relato reiterativo
	— objetivas, subjetivas y simbólicas	
	3.5. Pausa ($TR=n$, $TH=0$)	

4.3. Ubicación temporal y simultaneidad/sucesividad

Hablamos de *relatos ubicados temporalmente* cuando el texto informa de la fecha, la estación del año o la época en que transcurre la historia contada. Situar una narración en una época concreta —contemporánea, pasada o futura— supone una opción que puede determinar el diseño de personajes y acciones en la historia. Son

relatos no ubicados temporalmente aquellos que carecen de elementos por los que se pueda situar la historia en una época determinada. La atemporalidad se emplea en relatos de carácter legendario o mítico, en los que funciona como un elemento de anulación de cualquier contexto espaciotemporal, como el «érase una vez...» o «hace muchos años» de los cuentos. Hay relatos realistas ubicados en una época indeterminada, tanto del presente como del pasado, donde se omiten las referencias al tiempo histórico. Incluso en no pocas ocasiones se emplean anacronismos con el fin preciso de desligar la acción de una época concreta.

Para ubicar temporalmente la acción narrada el texto escrito se vale de menciones a la hora, el día, el mes, el año o la época histórica y emplea sintagmas nominales, adverbios y preposiciones; los tiempos verbales sitúan la acción con respecto al ahora narrativo y establecen relaciones temporales entre las acciones con una capacidad de matización que, ciertamente, le está vedada al relato fílmico. El cine se vale de esos recursos lingüísticos y, sobre todo, de los objetos (vestido, muebles, construcciones, máquinas, etc.) que, de inmediato, sitúan la acción en una época aproximada. Mientras resulta fácil la desubicación temporal de los relatos escritos —basta con omitir referencias a la época—, en cine sólo mediante algún procedimiento explícito, que suele revelarse como artificioso, es posible conseguir un efecto análogo; así, se suelen mezclar objetos correspondientes a épocas diversas, como en *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1972), que es la adaptación al cine de una ópera rock sobre la pasión de Cristo, donde coexisten sin solución de continuidad lanzas y cascos de la época con carros de combate actuales, etc.

Otra cuestión relevante es la sucesividad y/o simultaneidad con que el relato presenta los hechos de la historia. Tanto los textos verbales como los verboicónicos se desarrollan conforme a una sucesividad, a un *antes* y un *después* que construye el devenir temporal. Los dos modos de expresión pueden presentar sucesivamente acciones simultáneas mediante recursos lingüísticos como «mientras tanto», «al mismo tiempo», etc., que tienen su equivalente cinematográfico en el montaje que combina alternativamente acciones que tienen lugar en el mismo tiempo. Debido a la naturaleza del significante lingüístico, el texto literario es siempre y necesariamente sucesivo, y algunos intentos de narrar hechos simultáneos —como la escritura a dos columnas— no dejan de ser propuestas experimentales de escasa viabilidad. Por el contrario, el texto fílmico queda parcialmente liberado de la sucesividad —o la hace compatible—, puesto que permite la representación de sucesos simultáneos. Bordwell (1996, 77) plantea la relación historia/relato en función de la sucesividad o simultaneidad de los hechos narrados y establece cuatro posibilidades que podemos aplicar al texto literario y al fílmico y que resumimos en la Tabla 6. Los procedimientos del cine para presentar hechos simultáneos son los siguientes: a) acciones diferentes en espacios también diferentes mostrados mediante la pantalla dividida, como sucede, por ejemplo, en *El estrangulador de Boston* (The Boston Strangler, Richard Fleischer, 1968) —procedimiento que, al producir una fisura en la forma fílmica, se antoja como artificial—, o mediante algún procedimiento de «cine en el cine», como un televisor que emite un programa que es contemplado por los personajes. Y b) acciones en el mismo espacio y en el mismo cuadro presenta-

das gracias a la profundidad de campo, mediante la combinación de la imagen de la acción A y el sonido de la acción B o, simplemente, mediante la división más o menos artificial del espacio.

TABLA 6. *Sucesividad y simultaneidad*

<i>Historia</i>	<i>Relato</i>	<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
a) Acontecimientos simultáneos	Presentación simultánea	Pantalla dividida con A y B; profundidad de campo (A en primer plano y B al fondo); imagen de A y sonido de B.	—
b) Acontecimientos sucesivos	Presentación simultánea	Cine en el cine	—
c) Acontecimientos simultáneos	Presentación sucesiva	Acciones paralelas	Ídem
d) Acontecimientos sucesivos	Presentación sucesiva	El discurso tiene igual o distinto orden cronológico que la historia	Ídem

4.4. Polisemia del espacio

La cuestión del espacio posee, dentro de los estudios narratológicos, una complejidad importante en la medida en que tiene que ver con el tiempo, con la representación, con la perspectiva visual, con los personajes, con la construcción del relato, con el tema, etc. Tratemos de esbozar previamente algunas cuestiones para poder centrarnos en cómo se articula el espacio en los textos literarios y fílmicos y qué valores narrativos, estéticos o dramáticos puede tener.

El *espacio del texto* viene dado en el libro por la disposición en partes, capítulos, párrafos y espacios en blanco y, en el filme, por el fotograma y su proyección en la pantalla (sobre ello volveremos a propósito de la organización del texto). El *espacio referencial*, espacio físico o real, es la realidad física o histórica —perteneiente al mundo del receptor— a la que remiten los distintos modos de crear un espacio en el texto literario o en el fílmico. Sólo de un modo metafórico se puede hablar de representación para referirse al espacio literario. Por el contrario, en el espacio fílmico y teatral existe representación en tanto que la imagen o la escena remiten ineludiblemente a una realidad, es decir, existe analogía entre el significante fílmico y escénico y la realidad significada; de ahí que la representación conlleve el llamado «efecto de realidad» inmanente a medios como la pintura, el cine o el teatro, lo que no sucede en el caso de los textos escritos.

El concepto de espacio abarca realidades diferentes como campo, decorado, escenario, ámbito o entorno (García Jiménez, 1994, 311-314). La palabra escenario

no debe tomarse en sentido restrictivo y, como conjunto de existentes, hay que pensar en objetos (mesas, objetos personales, automóviles), animales (mascotas, etc.), lugares (habitaciones, casas, ciudades) o paisajes en relación con un momento del día o de la noche, un clima (lluvia, niebla o sol) o una época histórica.

Hay una *diálectica espacio/tiempo* en la medida en que la sucesión narrativa se establece sobre las acciones que transcurren en un tiempo y en un espacio; los cambios de espacio señalan el paso del tiempo —«las indicaciones espaciales son siempre *durativas*» (Bal, 1990, 105)— y las transformaciones del espacio (deterioro de una vivienda, nuevos objetos, cambios en la naturaleza, etc.) son indicadores del tiempo transcurrido; como resume bien la frase de Georges Bluestone, «la novela proporciona la impresión de espacio avanzando de un punto a otro en el tiempo; la película da la impresión de tiempo yendo de un punto a otro en el espacio» (citado por Alain García, 1990, 70). En otro sentido, el espacio se relaciona con el tiempo en el *cronotopo* (Bajtín), que es un espacio/tiempo singular que adquiere protagonismo en la estructura narrativa de un relato y hasta llega a configurar un género, como el castillo de la novela gótica, los suburbios del cine negro, el camino de las narraciones de aventuras, el desierto del *western*, la carretera de la *road-movie*, etc. Como se sabe, los espacios dramáticos son, junto a los estereotipos de personajes, una de las convenciones fundantes de los géneros cinematográficos. Hay tres criterios para distinguirlos de los personajes, habida cuenta de que ambos son *existentes* y de que las cosas o los animales también pueden ser personajes: existencia de un nombre y de una identidad definida, relevancia en la narración y atención que recibe en la narración. En todo caso, el valor estético y dramático de los existentes no tiene por qué ser menor que el de los personajes, sobre todo en la medida en que buena parte de éstos viene definido por aquéllos.

Tanto el relato novelístico como el cine presentan los existentes desde una distancia determinada o foco de atención espacial, que es «la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito» (Chatman, 1990, 109). En cine, la distancia viene dada inequívocamente por la escala del plano que está referida a la proporción de la figura humana dentro del fotograma; oscila entre el plano muy general, donde cabe un paisaje completo, y el primerísimo plano o plano de detalle, donde un ojo o una mano ocupa todo el fotograma. El cambio de un plano a otro se puede producir por corte o por un movimiento de cámara que, a modo de mirada, vaya recorriendo el espacio físico. La literatura también tiene esa posibilidad, aunque menos caracterizada, y algunas veces se ha visto en ella una influencia del cine en los escritores. La elección de la distancia es determinante, ya que supone una selección o fragmentación del espacio físico privilegiando unos lugares o detalles sobre otros y dirige la mirada según un sentido estético o dramático concreto. Obviamente, en la representación teatral no puede regularse la distancia, que siempre es la misma entre la escena y el espectador, aunque la iluminación permita aislar algún elemento y focalizar la atención hacia él.

El espacio literario y fílmico cobra entidad en función de su interrelación con los personajes; sin personajes el espacio carece de relieve y sin una relación estrecha sólo aparece como mero marco. El espacio caracteriza a los personajes en la

medida en que les proporciona raíces, y, gracias a la intertextualidad, todo espacio significativo ha adquirido un valor narrativo del que queda contagiado el personaje. Es en los textos de género donde los personajes mantienen estrechas relaciones con el cronotopo y donde el espacio adquiere una dimensión dramática de primer orden y hasta puede suceder que haya algún elemento que se constituya en personaje. Los textos literarios y fílmicos se apartan de los teatrales porque, en la representación, el actor forma parte del mismo espacio que el espectador, pero no del mismo «mundo» (Mitry, 1986, II, 412).

4.5. El espacio literario en la novela y el teatro

A diferencia de lo que sucede con el tiempo —ya que hay una experiencia previa del tiempo cronológico que permite apreciar las alteraciones que el discurso establece en el tiempo de la historia—, el autor literario y fílmico tienen mayor poder para idear los espacios de la narración (Chatman, 1990, 105). Más aún, hay que hacer hincapié en que, mientras el audiovisual tiene mayor o menor dependencia del espacio físico fotografiado, la narrativa literaria disfruta de un poder omnímodo a la hora de construir el espacio, aunque sea siempre abstracto e interpretable y, a partir del material lingüístico, esté construido por cada lector en su imaginación. El narrador literario da cuenta del espacio: a) de modo explícito, con el uso de adjetivos calificativos, nombres de objetos conocidos o estandarizados que sirven de referencia, símiles y comparaciones que permitan al lector imaginar la realidad física referida; b) de modo implícito, con la asociación que se establece entre imágenes mentales; c) de modo directo, con descripciones del narrador; y d) de modo indirecto, con descripciones de un personaje.

El relato literario, siempre que considera el espacio se refiere al espacio físico, al lugar donde se ubican los personajes en cuyo entorno hay objetos, muebles, casas, árboles, montañas... que vienen caracterizados según el narrador lo establezca en función de su relieve dramático con valores concretos (casa acogedora o sombría, mecedora objeto de confidencias, etc.). Según se aproxime, en mayor o menor medida, a ese espacio físico, puede ser un espacio existencial, concreto, con un alto grado de referencialidad o, por el contrario, absolutamente ficticio, utópico, fruto de la fantasía del autor. Aunque más adelante nos detendremos en la narración y la descripción como aspectos o regímenes del relato, vale la pena señalar ahora que, así como la primera está ligada necesariamente al tiempo, en tanto que da cuenta del devenir de los sucesos, la descripción es el discurso del espacio mientras el tiempo se detiene, el modo en que el relato proporciona un lugar, caracterizado de diversas formas, donde se ubica la acción. Por otra parte, como quedó dicho a propósito de la sucesividad y simultaneidad de la narración de acciones, el texto literario «no estará jamás en condiciones de respetar simultáneamente los parámetros topográficos (espaciales) y cronométricos (temporales) del acontecimiento del que nos informa» (Gaudreault/Jost, 1995, 98-99), es decir, no tiene posibilidad de presentar acontecimientos simultáneos que tienen lugar en el mismo espacio.

El texto teatral contiene acotaciones para la puesta en escena en las que se describe el espacio escénico. El espacio teatral es un espacio limitado al escenario que simboliza cualquier otro espacio; pertenece a otra categoría distinta tanto respecto a la novela como respecto al cine: ni tiene el poder de imaginación de la novela —la visualización concreta exige del espectador una participación mayor que la descripción literaria— ni puede borrar el carácter de representación y constituirse en espacio natural, físico, como el del cine. Puede representar un espacio realista, como cuando las dimensiones del escenario vienen a coincidir aproximadamente con el espacio dramático representado —por ejemplo, dos habitaciones de una vivienda— y se amuebla con objetos reales hasta el punto de parecer todo real; sin embargo, nunca se puede confundir el escenario con la realidad, ya que el lugar del escenario es, por definición, un espacio de representación. El decorado y los objetos pueden sufrir una estilización para, a partir de algunos mínimos elementos convencionales, representar, con mayor grado de simbolización, un espacio que físicamente sería imposible de ubicar en las dimensiones del escenario, como un puerto o una plaza pública. Por el contrario, esa utilización simbólica de objetos estilizados en el cine confiere a la película un carácter teatral, como, por ejemplo, sucede con el mar y el transatlántico de *Y la nave va* (E la nave va, Federico Fellini, 1983). También puede constituirse en espacio abstracto, con objetos y decorados igualmente abstractos, en cuyo caso se renuncia a cualquier referencia a la realidad para una puesta en escena que no hace sino subrayar el carácter de representación. En este sentido, hay obras que renuncian a caracterizar el espacio y otras que se valen de un espacio único, como una habitación o un cuarto de estar, donde convergen los personajes con sus historias; es el caso de los textos literarios que están en la base de adaptaciones cinematográficas como *Hijos de un dios menor* (Children of a Lesser God, Randa Haines, 1986), *Magnolias de acero* (Steel Magnolias, Herbert Ross, 1989), *Alguien voló sobre el nido del cuco* (One Flew over the Cuckoo's Nest, Milos Forman, 1975) o *Quién teme a Virginia Woolf* (Who's Afraid of Virginia Woolf, Mike Nichols, 1966) (Seger, 1993, 67-68), que han diversificado ese espacio. Ese espacio único puede poseer un carácter simbólico, destinado a expresar el enclaustramiento de los personajes y, por tanto, ha de ser respetado, como en *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987).

El espacio teatral participa del mismo espacio de los espectadores, pero, al mismo tiempo, simbólicamente se constituye en un espacio distinto, aquel que se construye en cada obra y en cada función. Esta dialéctica de proximidad/distancia se inscribe en la misma dialéctica de actor/personaje, realidad/representación, etc. que está implícita en todo el juego teatral, como muy bien ha estudiado Anne Ubersfeld (1989, 110-112). A diferencia del encuadre cinematográfico, cuyos límites son producto de la cámara y no de la realidad filmada —que existe y muestra o se mostrará—, el espacio escénico es un espacio limitado, cerrado, y sólo por la imaginación del espectador, que acepta incondicionalmente las convenciones del juego teatral tiene continuidad detrás del decorado y más allá de los cuatro lados del rectángulo que forma la embocadura del escenario.

La representación de la obra teatral tiene lugar en un *espacio privilegiado* mar-

cadamente separado del espacio natural, mientras que en el cine no existe un escenario donde se representa, sino un espacio donde, aceptada la analogía de la imagen, tiene lugar la acción físicamente, pues «el universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo» (Bazin, 1966, 247). En definitiva, mientras el espacio teatral es dado por completo en la escena, el fílmico viene creado por el espacio físico filmado, la relación de la cámara con él, el montaje, etc.

4.6. El espacio fílmico

La imagen fílmica proporciona un espacio concreto y análogo a la realidad representada y, a pesar de las distorsiones, siempre se trata de un espacio comparable con espacios físicos, mitológicos o imaginarios ya conocidos directa o vicariamente. Su carácter concreto limita la creatividad del receptor, pero también la ambigüedad. El narrador fílmico construye el espacio no sólo con los elementos físicos (localizaciones, decorados y utillaje) pues, una vez elegidos esos elementos, puede matizarse su presencia con el encuadre, el fuera de campo, los movimientos de la cámara y/o de los personajes, la perspectiva y la profundidad de campo, que no tienen un equivalente exacto en la literatura. El espacio fílmico —y cualquier representación espacial de carácter dramático— está en función no tanto de la realidad representada como del propósito narrativo, de la funcionalidad que tiene para la diégesis. Concretamente podemos distinguir:

a) *Cuadro* o encuadre es el fragmento del espacio seleccionado por la cámara en cada toma. El fotograma proyectado tiene las dimensiones estándar de la pantalla y la realidad se fotografía de acuerdo con una escala y una composición. Además de la iluminación y el cromatismo, la realidad filmada se representa con unas líneas de composición que subrayan la verticalidad, la horizontalidad, el movimiento, etc. El espacio y los existentes se disponen físicamente —modificando sus distancias o su posición relativa— de acuerdo con las necesidades expresivas de cada toma. También pueden modificarse para la consecución de continuidad (*raccord*) entre dos tomas ubicadas en el mismo espacio en las que varíe la posición de la cámara. El cuadro delimita el mundo virtual del filme, pero mantiene una relación con el espacio fuera del cuadro, el llamado fuera de campo.

b) *Fuera de campo* es el espacio fílmico que ha sido visualizado en un plano anterior o que existe imaginariamente en los márgenes del cuadro.⁶ Hay varios procedimientos para que en el texto fílmico se haga referencia al fuera de campo: por la voz en *off* de un personaje que es escuchada y denota su presencia en el espacio dramático antes de hacerse presente físicamente en el cuadro, por los personajes que

6. Casetti/Di Chio (1994, 140) aún establecen un tercer fuera de campo, que sería el espacio no percibido pero tampoco evocado. Ese espacio existe físicamente —sería el ocupado por la cámara o por la tramoya del decorado o por cualquier realidad allende el espacio dramático—, pero, al carecer de sustancia semiótica, no tiene sentido, a nuestro juicio, ni mencionarlo.

entran y salen del cuadro, por interpelaciones de personajes a la realidad exterior al encuadre o por un movimiento de cámara que progresivamente descubre el fuera de campo que ha sido citado. El espacio fuera de campo tiene una significatividad muy notable en el caso de las elipsis visuales y hay directores que se caracterizan por un inteligente uso de ese espacio que, sugerido e imaginado, ofrece peculiares posibilidades expresivas; pero lo que, en todo caso, parece evidente es que el cuadro se define tanto por el espacio acotado de «dentro» como por el de «fuera». Aunque Mínguez Arranz (1998, 66) atribuye a la novela capacidad para la construcción de un espacio fuera de campo y Jeanne-Marie Clerc (1993, 166-167) señala que es la novela moderna la que combina el espacio visto y el no visto, parece que ello resulta más difícil y, en todo caso, sus posibilidades no son comparables a las del cine. Por el contrario, en teatro sí se establece con frecuencia esa relación entre el escenario y el espacio imaginario que lo rodea.

c) *Perspectiva* es el modo de representación bidimensional en una pantalla de una realidad que es tridimensional. Las llamadas «perspectivas científicas» empleadas por la pintura desde el Renacimiento han representado la profundidad imitando el comportamiento de la luz y haciendo converger las líneas ortogonales en uno o más puntos de fuga. Estos modos de representación —que tratan de aproximarse al máximo a la visión humana— tienen su correspondencia en la cámara de cine, aunque el uso de diferentes lentes permite variaciones distorsionantes para construir un espacio narrativamente más pertinente, como cuando se desenfoca el fondo, se disminuye la profundidad aproximando el fondo al primer plano, etc.

d) *Profundidad de campo* es la mayor o menor distancia que mantienen entre sí y con el espectador —en el mismo eje que éste— los objetos que aparecen dentro del cuadro. La profundidad de campo se consigue si el espacio físico tiene mayor horizonte, si la apertura del diafragma es menor y si la distancia focal es menor. Ello lleva a lograr que objetos en primer plano y otros situados al fondo de la imagen aparezcan igualmente enfocados. Por el contrario, la profundidad de campo disminuye en condiciones inversas a las anteriores; basta hacer que el fondo que rodea a un personaje en primer plano aparezca desenfocado para que no haya profundidad de campo. La evolución de la tecnología fotográfica permitió, a partir de los cuarenta, la consecución de cierto realismo al situar en una misma toma acciones que sucedían en primer plano y en un segundo plano.

En definitiva, los rasgos que determinan el espacio dentro del plano son la escala o tamaño que tiene cada existente en relación con el tamaño en el mundo real, el contorno, la textura y densidad, la posición dentro del cuadro, en relación con los otros existentes y con la cámara, el grado, clase y zona de iluminación reflejada, la claridad o grado de resolución óptica, el color, la perspectiva, el movimiento de las figuras y el movimiento de la cámara (Bordwell, 1996, 113-115).

El *espacio del montaje* viene determinado por las relaciones entre los planos, por la articulación entre los fragmentos del espacio físico mostrado, que da lugar a un «mapa cognitivo» (Bordwell). Como se advierte en el montaje de las secuencias de plano/contraplano —donde ha de observarse la regla por la cual la cámara no puede saltar el eje formado por las figuras de la escena—, el espectador tiene capa-

cidad para construir un espacio a partir de fragmentos, y, cuando hay un fallo de continuidad en la posición de los personajes o en la unión de los planos, de inmediato se percata de que el espacio previamente definido no ha sido respetado. Por último hay que señalar el *espacio del sonido* conseguido por la manipulación del tono, la intensidad y el volumen sonoro, y la relación entre los elementos de la imagen y el sonido; hay que tener en cuenta los planos sonoros que jerarquizan los distintos elementos de la banda sonora y establecen determinadas distancias, el sonido diegético (*in* y *off*) y extradiegético, el poder de la banda sonora (ruidos o música) para caracterizar un espacio dramático o para anticipar un espacio aún no visto, etc. Los nuevos sistemas multicanal permiten prolongar el espacio fílmico en la sala de proyección, de forma que los sonidos se escuchan físicamente por los lados correspondientes a la ubicación de las fuentes sonoras en la pantalla.⁷

4.7. Funciones del espacio dramático

Como ya queda dicho en los puntos anteriores, entre las funciones del espacio están a) la creación del efecto de realidad; b) la organización del material narrativo en unos géneros; c) el establecimiento de relaciones psicológicas e ideológicas gracias a su semiotización; y d) la caracterización de los personajes. Más concretamente, según la relevancia o protagonismo que tenga para la acción narrada, se puede convenir con Mieke Bal (1990, 103-104) en dos funciones básicas del espacio: *lugar de la acción* o marco de referencia donde se sitúan los personajes y *lugar de actuación*, que es el espacio que pasa a primer plano y adquiere protagonismo gracias a que ha sido tematizado, de forma que se convierte en un elemento de la acción que interrelaciona con los personajes.

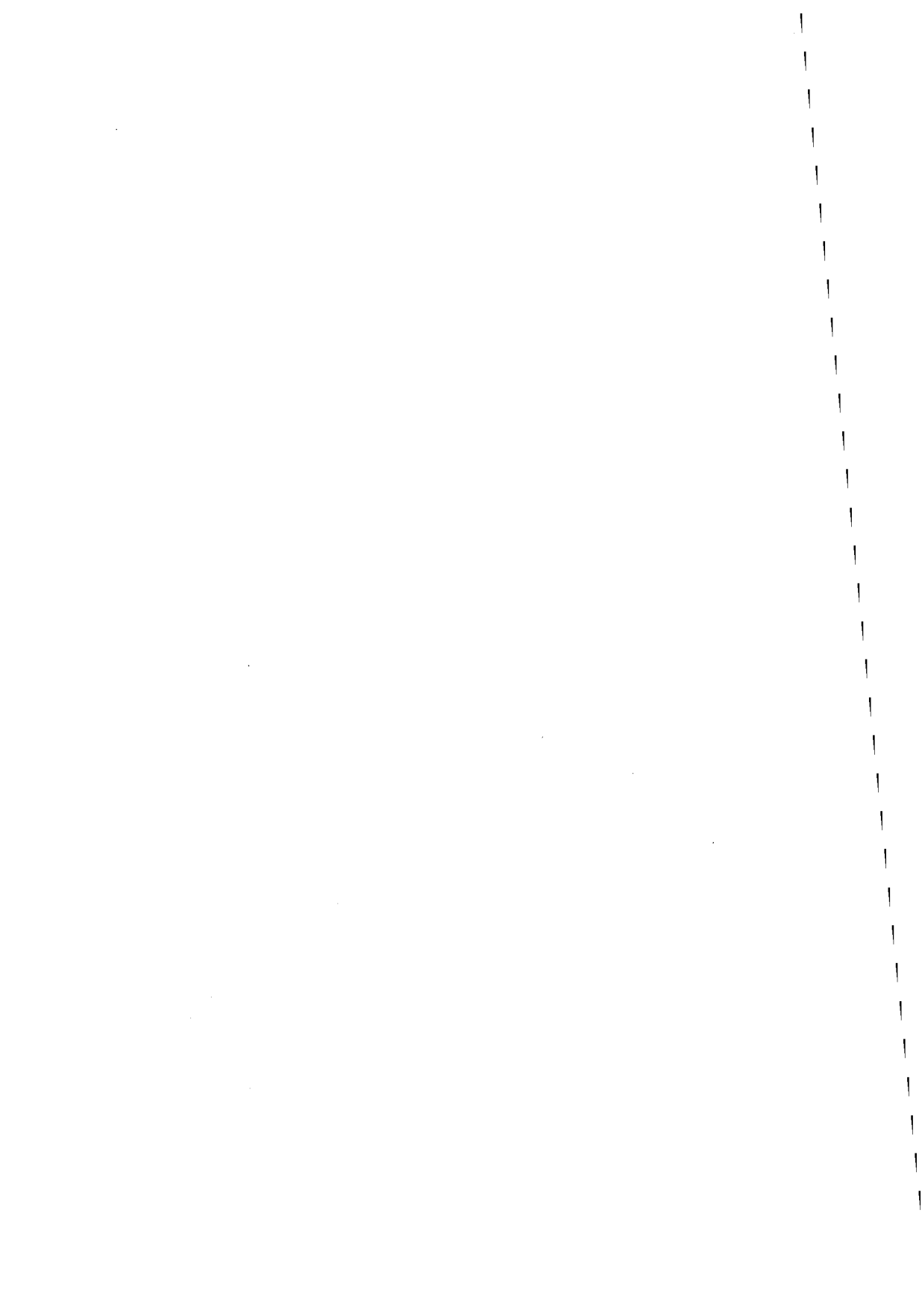
La primera de estas funciones es la de contextualizar espacio-temporalmente la acción en un marco histórico, genérico, tópico, etc. y ubicar a los personajes en un entorno concreto y —salvo formas narrativas singulares— necesario; aunque, en ocasiones, de lo que se trata es precisamente de «eliminar» el escenario para abstraer la acción. El espacio en tanto que marco, ordinariamente llamado *escenario*, informa de modo inmediato de la época histórica y del ámbito humano (clase social, rural o urbano, profesional o lúdico, etc.) en que se sitúan los personajes. Tiene un valor narrativo, ya que la opción por determinada caracterización del espacio habrá de ser coherente con el estilo del relato, su talante y su pretensión; y en no pocos textos el escenario proporciona al receptor la información necesaria para situarse ante el género, como sucede, por ejemplo, en los relatos históricos y fantásticos.

La segunda función —aunque no siempre es posible diferenciar con nitidez una y otra— permite establecer tipologías del espacio que dan cuenta de la complejidad

7. Hay otras categorizaciones del espacio fílmico, como la de Eric Rohmer (García, 1990, 73-74), para quien el espacio cinematográfico tendría las dimensiones de espacio pictórico, espacio arquitectónico y espacio fílmico.

semántica que puede tener esta dimensión del relato.⁸ El espacio se caracteriza de un modo más preciso y adquiere la misma relevancia que los sucesos en la construcción del relato: «El hecho de que “*esto* está sucediendo aquí” es tan importante como “el cómo es aquí”, el cual permite que sucedan esos acontecimientos.» (Bal, 1990, 103). Sean los espacios cerrados (la celda de *El beso de la mujer araña* [The Kiss of the Spider Woman, Héctor Babenco, 1985] o la vivienda donde se enclaustra Bernarda Alba con sus hijas) o abiertos (el desierto de *Lawrence de Arabia* [Lawrence of Arabia, David Lean, 1962] o el mar de *Waterworld* [Kevin Reynolds, 1995]), es evidente que el receptor recuerda la obra tanto por el espacio como por la trama.

8. Robert Liddell (citado por Chatman, 1990, 153-154) establece cinco tipos de escenarios naturales: utilitario, simbólico, irrelevante, «países de la mente» o paisaje interior y caleidoscópico, que abarca tanto el mundo físico como el imaginario. Por su parte, García Jiménez (1993, III, temas 11-14) plantea la variedad de categorías y regímenes en que se puede concebir el espacio dramático y, entre otros, distingue: *a*) espacios realistas; *b*) cualificantes, ordenadores, simbólicos e interiores; *c*) reguladores de los vínculos entre las funciones narrativas; *d*) íntimos, personales, sociales y públicos; *e*) intelectuales, morales, políticos e ideológicos; *f*) mágicos; *g*) homogéneos y sintéticos; *h*) referenciales y culturales; e *i*) imaginarios.



5. Otros componentes del relato

5.1. Puntuación y organización del relato

Los textos literarios aparecen segmentados en partes y capítulos (novela y relato corto) o en actos y escenas (obras teatrales) según una determinada organización del relato. Incluso los puntos y aparte que dividen párrafos, espacios en blanco de una o dos líneas y asteriscos que separan fragmentos más amplios actúan fragmentando el conjunto del relato en secciones más o menos diferenciadas. Aunque el cine también puede emplear estos recursos y segmentar el relato en capítulos o partes —como, por ejemplo, en *El acorazado Potemkin* (Bronenosez Potemkin, Sergei Eisenstein, 1925) o en *El golpe* (The Sting, George Roy Hill, 1973)—, no suele ser un procedimiento muy frecuente y parece que, en todo caso, no resulta equivalente. Nada impide que una novela con ausencia de focalización esté dividida en capítulos numerados —incluso con títulos para cada uno de ellos— y el narrador se ausente en aras de la pura transparencia narrativa; sin embargo, esto no es posible en el cine, donde los rótulos que establecen secciones son percibidos de inmediato como una intervención del narrador, ya que parece una convención establecida la continuidad diegética, para lo cual, a veces, incluso los títulos de crédito se disponen sobre fondo negro o imagen congelada antes o después del relato propiamente dicho. Lo más

que se acepta son los fundidos en negro y encadenados, que podrían ser equivalentes a los puntos y aparte; es la llamada *micropuntuación*, de carácter rítmico y expresivo, que existe dentro de la secuencia, en oposición a la *macropuntuación*, de carácter demarcacional, que separa secuencias y que suele establecerse mediante rótulos. La macropuntuación se acepta convencionalmente en el texto literario, probablemente porque tiene un valor normalizado y unívoco, pero no así en el fílmico, donde ha sido infrecuente y resulta equívoca. En efecto, además de fundidos, encadenados y rótulos se emplea la voz en *off* y los fragmentos musicales —ordinariamente con planos descriptivos y sumariales—, que pueden tener también el valor de indicar el paso del tiempo o el paso de acciones reales a imaginarias. Ello es así porque, como advirtiera Metz, la puntuación escrita no se percibe, mientras que la fílmica solicita nuestra percepción (Vanoye, 1995, 75).

En la representación teatral, la caída de telón o el oscurecimiento total de la escena también se perciben con la misma función de segmentar el relato, lo que explica que, en ocasiones, se renuncie a esos procedimientos tradicionales para convertir la representación en un *continuum* narrativo. La segmentación y la organización del texto puede tener un enorme valor en el discurso narrativo, como en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, en tanto que hay una solidaridad entre el tiempo diegético y la vertebración del material narrativo: esa novela consta de siete partes —correspondientes a otros tantos días: la semana completa— flanqueadas por un prólogo y un epílogo; cada parte viene dividida en capítulos cuya acción tiene lugar a las horas litúrgicas de la vida monástica. Obviamente, todo esto ha desaparecido en la adaptación cinematográfica de Jean-Jacques Annaud (1986).

5.2. Narración y descripción

La usual distinción entre narración y descripción en los textos literarios no es trasladable fácilmente a los fílmicos. El escritor combina, sucesivamente, pasajes donde prima la narración —sucesión de acciones desarrolladas por unos personajes— con aquellos en que, haciendo una inevitable pausa en el devenir de la diégesis, prevalece la descripción y, por tanto, están destinados a caracterizar interna o externamente a los personajes y a indicar el espacio dramático en que tienen lugar las acciones. La descripción ralentiza el relato, lo que se logra limitando los verbos de acción y aumentando los sustantivos, los adjetivos y verbos y adverbios «de estado».

Mucho se ha escrito acerca de la combinación de fragmentos descriptivos y narrativos con que operan los distintos novelistas y hasta la adscripción a distintas estéticas en función de la misma; incluso se plantea que toda descripción es necesariamente narrativa. Pero este debate no es del todo pertinente en cine, donde la simultaneidad inherente a la imagen fílmica —el propio significante fílmico es de naturaleza espacial— rompe esta dualidad y, salvo una voluntad expresa de evitar descripciones, toda narración de acciones supone, al mismo tiempo, una descripción de los existentes (personajes y escenarios). Ello no significa que no existan en

el cine fragmentos decididamente descriptivos, como aquellos en los que el plano dura más tiempo del necesario para comprender su contenido, la proliferación de planos de similar contenido y, sobre todo, los movimientos de cámara (*travellings* y panorámicas) que desvelan el espacio, particularmente cuando no hay movimiento en el interior del encuadre.

Por otra parte, el texto literario puede, eventualmente, prescindir de todo fragmento descriptivo —como cuando basa la narración en el diálogo y en el relato de acciones— o, por el contrario, de todo fragmento narrativo, como en algunas obras de Robbe-Grillet, lo cual resulta difícil al texto fílmico que, como representación, necesariamente plasmará las características del espacio y de los personajes. Sólo la voluntad expresa del autor cinematográfico puede eliminar la descripción del espacio en que tiene lugar la acción y lo hará como una opción estética precisa. Ello se consigue a) mediante la iluminación mínima que oculte ese espacio; b) eliminando la imagen —pantalla en negro— del texto fílmico, que sólo se mantiene gracias a la banda sonora; c) con un fondo neutro o el decorado oculto por desenfoque; y d) con primeros planos que no dan cuenta de las coordenadas espaciales precisas (Gaudreault/Jost, 1995, 90-91).

La dialéctica narración/descripción es relevante en el caso de las adaptaciones, tanto porque hay textos literarios que carecen de descripciones y que habría que crear de la nada en una eventual plasmación audiovisual, como porque —lo que es más usual— en las grandes obras literarias abundan las descripciones que cumplen una función y que no son transferibles fácilmente a la pantalla, so pena de ralentizar la narración en exceso. Por tanto, habrá que reflexionar acerca del valor de las descripciones y de su función dentro del relato. Dentro de dos grandes categorías de instancias descriptivas —estéticas y significativas— se pueden establecer las siguientes funciones (Vanoye, 1995, 95-116):

a) *Función estética*: la descripción sirve para adornar el discurso, tiene valor en sí misma porque se vale del lenguaje para crear belleza y se justifica por el puro placer de las palabras o de las imágenes.

b) *Función de constatación* o efecto de realidad: cuando se subraya la existencia de los objetos para hacer patente su presencia y se proporciona al relato un efecto de realidad. Este efecto se ha presentado, históricamente, en el realismo literario con descripciones pormenorizadas, pero en cine viene exigido por la propia naturaleza del medio y su necesidad de verosimilitud, aunque un énfasis en los detalles de las acciones, vestuario o decorados contribuye a reforzar este efecto de realidad.

c) *Función de cohesión*: la descripción se inserta en la lógica narrativa del relato y establece nexos entre los fragmentos de la acción que, de ese modo, pone en juego denotaciones y connotaciones que dan espesor al relato. Esta función se concreta en un nivel funcional (valor diegético de los objetos), un nivel descriptivo profundo (el espacio dramático informa sobre rasgos de los personajes) y un nivel simbólico (los objetos y el espacio se constituyen en plasmación de alguno de los temas de la diégesis).

d) *Función dilatoria*: puede apreciarse, sobre todo, en los relatos de intriga, donde los fragmentos descriptivos sirven para retrasar el desenlace, desviar momen-

táneamente la atención sobre alguna pista o hacer una pausa que incremente la propia intriga. En películas con guiones insuficientemente desarrollados, las descripciones pueden servir para alargar el relato hasta la duración estandarizada.

e) *Función ideológica*: de todos los elementos del espacio dramático se eligen aquellos que tienen relevancia para la diégesis y son descritos con mayor detenimiento, a fin de que adquieran mayor presencia en el mundo de ficción.

Aún hemos de plantear dos cuestiones en las que las descripciones literarias y fílmicas difieren notablemente en el resultado estético. A diferencia de los relatos escritos, en los que la descripción supone, de hecho, una pausa en el desarrollo de la historia, en el cine prácticamente todo procedimiento destinado a la descripción conlleva una ralentización que se percibe como paso del tiempo en la historia. Ello se debe a que los recursos empleados para la descripción —los citados fundidos, encadenados y movimientos de cámara— también se utilizan para señalar el paso del tiempo; y a que, por otra parte, el texto fílmico no parece admitir un énfasis sobre el espacio y los objetos o personajes que lo habitan porque, como queda dicho, el propio significante fílmico es de naturaleza espacial y proporciona descripciones al mismo tiempo que informa sobre los sucesos. Quiere esto decir que, en general, las descripciones literarias no son trasladables sin más a los textos fílmicos; mucho menos los llamados *relatos de descripciones*, en los que la acción no hace sino mitigar o proporcionar un mínimo de vertebración diegética a lo que no deja de ser un documental.

En cuanto a las descripciones de personas, el texto literario puede perfectamente detenerse en pormenorizar el aspecto físico, el vestido, las costumbres, el carácter... como suele hacer la narrativa clásica en la presentación de un personaje nuevo. El relato cinematográfico no puede proceder así, deteniendo la diégesis, y tendrá que insertar en la historia y en los diálogos esos elementos. Más aún, los relatos escritos pueden dar cuenta de la evolución física de los personajes a lo largo de los años, lo cual tiene mayores dificultades en el cine, que se ve necesitado de grandes saltos temporales para hacer patente esa evolución y, eventualmente, el recurso a un actor diferente para hacerla verosímil, como sucede en *El Sur* (véase capítulo 8).

5.3. El diálogo

El diálogo privilegia la representación en perjuicio de narraciones y descripciones; también sirve para establecer determinada adscripción de un relato a un tipo de género literario o de modalidad narrativa. El diálogo escrito supone una organización espacial del texto mediante el uso de guiones que introducen las frases que corresponden a un personaje y por los que se distinguen las palabras del personaje de las del narrador; en el diálogo narrado, la instancia narrativa se hace más presente y resume las palabras dichas por los personajes.

El narrador literario da cuenta de las condiciones del diálogo —quién habla, en qué tono y volumen, con qué gestos se acompañan las palabras, si se producen pausas o silencios—, porque se trata de «reproducir» una situación, de ahí que se apro-

xime a la representación. El diálogo tiene como principal función —además de la propiamente narrativa— la caracterización de los personajes mediante el empleo particular de la lengua (idiolecto), que revela su competencia lingüística, pertenencia a un territorio, clase social, etc., y de los otros elementos (tono, volumen, gestualidad) que dan cuenta de su estado de ánimo, carácter o actitud. Por más que el narrador se oculte tras las palabras de los personajes y limite al máximo sus intervenciones, o las realice con la mayor de las asepsias, el diálogo escrito no deja de ser una construcción en la que el narrador maneja a su antojo, como auténtico demiurgo, los elementos de la ficción.

En el teatro, el diálogo es el procedimiento fundamental de la construcción del relato y todos los demás elementos (acciones, interacciones entre los personajes, caracterizaciones, etc.) están subordinados a él. Se sitúa a medio camino entre el escrito y el fílmico: ni puede ser tan estilizado como el literario ni suele ser tan realista como el del cine, aunque nada se lo impediría. El diálogo dramático puede tener un carácter temático y sentencioso del que carece el diálogo fílmico; y, desde luego, el teatro permite largos monólogos, que desempeñan un papel de primer orden en la construcción dramática de la obra, que serían impensables en una película. Se suele indicar que el lenguaje teatral, dentro de la estilización y el antirrealismo que preside toda la convención de la escena, resulta «más enfatizado, más denso, más pleno de significación y expresividad» (Méndiz Noguero, 1994, 337), o que existe «un desfase constante entre el tiempo de la expresión visual [del cine], cuyo ritmo es rápido, y el del “decir” [del teatro] de ritmo mucho más lento» (Mitry, 1978, II, 414).

Debido a la reproducción sonora de las palabras y a la visualización de los personajes y del espacio, el diálogo fílmico posee mayor expresividad que el novelístico. Podemos señalar los siguientes elementos como más pertinentes: a) elección de la voz y del actor, que posee un tono, volumen, ritmo, acento y prosodia concretos y que no aparecen descritos aproximadamente, como en el diálogo literario—; b) posibilidad de establecer planos sonoros y de combinar los diálogos con otros sonidos; c) simultaneidad de las palabras del personaje con sus gestos y con los gestos de quienes le escuchan (diálogos visuales, respuestas gestuales a las palabras, etc.); d) escala de los planos que establece una distancia capaz de dar distinto valor al diálogo; e) posibilidad de la voz fuera de campo o no presentación en imagen de la fuente sonora; f) simultaneidad de las palabras con las acciones y de diálogos correspondientes a más de un personaje; y g) ubicación de los personajes en distintos espacios que proporcionan determinado valor dramático a lo dicho.

Todos estos elementos permiten adivinar las razones por las que los diálogos fílmicos se diferencian notablemente de los literarios, hasta el punto de que se suele indicar como defecto de un filme la existencia de diálogos «literarios». En efecto, en el diálogo novelístico y teatral, las palabras de los personajes y las acotaciones del narrador son las únicas fuentes de información para la construcción de la escena, mientras que el diálogo fílmico se vale de los otros elementos mencionados, muy capaces, en bastantes ocasiones, de poner en un segundo plano los diálogos propiamente dichos. Esto ha llevado a Alain García (1990, 81) a decir, con cierta exageración, que «en una novela la situación se crea por las palabras escritas. En

una obra de teatro la situación se crea por las palabras dichas. En una película las palabras han de surgir de la situación». Por tanto, en el texto fílmico es necesaria una adecuación entre todos los componentes de la imagen y los diálogos, de forma que no haya redundancias (lo dicho repite lo visto) e incoherencias (lo dicho niega o se aparta de lo visto). Más aún, dada la naturaleza del cine, se suele considerar con razón que todo lo que puede ser expresado con la imagen no ha de serlo con palabras. Pero de ahí no hay que hacer falsas deducciones, pues existe todo un cine de probada calidad estética y autonomía respecto a la literatura (Bergman, Woody Allen, Éric Rohmer) que se fundamenta en el diálogo, y este último director ha indicado: «Hago diálogos no literarios. La palabra forma parte del cine y de la vida. Describir las cosas con palabras es tan cinematográfico como mostrarlas con imágenes.»¹

5.4. Clausura del relato

La clausura del relato tiene relevancia en las adaptaciones de textos literarios al cine porque las transformaciones que se realicen al respecto son determinantes para la diversa interpretación del conjunto del relato. En efecto, la conclusión es una de las variables para identificar el estilo narrativo y, como estilema del autor, es un elemento esencial para la construcción de la identidad del cineasta. La trascendencia de la cuestión no puede pasar desapercibida; como ha observado Yuri Lotman, la obra de arte posee una dimensión de universalidad que hace que cada final sea, de algún modo, una visión del mundo, pues

al narrarnos el trágico destino de la heroína, nos está narrando la tragedia del mundo en general. Por eso es tan importante para nosotros un final bueno o malo: no es sólo un testimonio acerca de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general (Lotman, 1982, 269).

La capacidad de los finales de las ficciones para ser expresión de ideologías y cosmovisiones y la relación entre realidad y ficción en ese ámbito ha sido estudiada por Frank Kermode (1983). Parece que, a diferencia de las investigaciones literarias, los estudios fílmicos no han dedicado la suficiente atención a la clausura del relato. García Jiménez (1993, III, cap. 10) plantea la siguiente categorización de la acción resolutive, que da cuenta de la complejidad del asunto: a) el final como signo narrativo: tiene que ver con la paradoja, la elucidación (esclarece las relaciones entre los motivos), la resolución (da satisfacción al tema planteado como problema), la síntesis (permite llegar a la formulación esquemática y resumida del relato) y la parénesis (el final expresa la visión personal del autor); b) el final como motivo itinerante; c) el final como restauración del orden natural según el código del autor; d) el final como revalidación narrativa, de modo que ha de ser coherente con la estéti-

1. Declaraciones a Nuria Vidal en *Fotogramas*, nº 1.866, abril de 1999.

ca del relato al que proporciona brillantez y cuyo sentido condensa; e) el final como vestigio iconológico: síntoma de la cultura circundante que habla a través del autor; f) el final como estilema del autor; g) el final entre el tedio y la originalidad; h) el final abierto, donde el relato no concluye de un modo absoluto, es decir, se cierra el relato, pero no sus implicaciones y connotaciones; i) el final dramático en la narrativa audiovisual; y j) la «salvación en el último momento».

En no pocas adaptaciones, los finales de los textos literarios se dulcifican para mitigar el desasosiego que provoca el fracaso del héroe, hacer converger los itinerarios sentimentales hacia el ideal de la plenitud amorosa —el final feliz ha sido visto como rasgo esencial del cine clásico—, restaurar el orden primitivo desequilibrado por acontecimientos donde surge el mal inexplicable...; en definitiva, a desterrar del relato todo carácter trágico y toda visión cruda de la realidad en beneficio de un talante conciliador que potencia los aspectos optimistas de la condición humana. La cultura de masas en la que se ubica el cine mayoritario propone transformaciones radicales respecto a la novela o al teatro —y, en general, frente a las formas artísticas tradicionales—, puesto que la pretensión comercial y las pautas de consumo que establece niegan la muerte y las dimensiones trágica y agónica de la existencia (véase 2.6.4).

5.5. Los personajes

Parece que está por hacer una teoría del personaje que dé cuenta de la complejidad de su identidad y funciones en el relato, y los estudiosos muestran su desazón ante este hecho. Chatman, por ejemplo (1990, 115) inicia el apartado dedicado a esta cuestión diciendo: «Es increíble lo poco que se ha dicho sobre la teoría del personaje en la historia y la crítica literaria»; García Jiménez (1993, 276) se lamenta de que sea una de las categorías más oscuras sobre la que los autores han mostrado un interés decreciente; y Garrido Domínguez (1993, 67) comienza en un tono similar, afirmando que «el personaje sigue siendo en la actualidad la cenicienta de la narratología».

Como se sabe, a partir del célebre análisis de Vladimir Propp (*Morfología del cuento*, 1928), en el que se identifican unas funciones y unos roles comunes a los personajes en los cuentos populares rusos, se ha desarrollado toda una tradición que ha estudiado la estructura de los relatos literarios y audiovisuales en esa misma clave (Greimas, Bremond). En nuestra opinión, esos modelos analíticos sirven bien para relatos populares y para filmes pertenecientes a géneros fuertemente codificados, como pueden ser el cuento infantil, el *western* o el cine negro y, desde luego, hay que reconocer el esfuerzo que suponen por elaborar categorías y esquemas analíticos que superen la vaguedad y hasta arbitrariedad de descripciones anteriores. Sin embargo, intentar aplicar los esquemas de roles estereotipados (Sujeto, Objeto, Aduyante, Oponente, Destinatario y Destinador) a narraciones más complejas o a personajes heterogéneos y contradictorios como los que ofrece la gran literatura —y las narraciones modernas en particular— no se consigue sin cierta violencia

sobre los materiales. No obstante, sigue siendo válida la distinción que, con carácter general, establece Propp entre narraciones apsicológicas, centradas en la trama, y psicológicas, centradas en el personaje.

En el fondo, como muy bien observa Chatman (1990, 119-125) estas teorizaciones han despreciado con demasiada facilidad la tradicional psicología del personaje y, primando la acción narrativa, han subordinado todo *ser* del personaje a su *hacer/actuar*. Otros desarrollos (Barthes, Todorov) se muestran más abiertos a la construcción de identidades. Por nuestra parte, estamos de acuerdo con Seymour Chatman en su intento de teoría basada en los rasgos descriptivos, incluso aunque se nos tache de psicologistas, pues, ciertamente,

los personajes como construcciones narrativas necesitan términos para su descripción, y no hay razón para rechazar los que se extraen del vocabulario general de la psicología, moralidad o cualquier otro aspecto relevante de la experiencia humana. Los términos en sí no pretenden tener validez psicológica. Su validez no es lo que se discute: un rasgo de un personaje de ficción, al contrario que un rasgo de una persona real, sólo es una parte de la construcción narrativa (Chatman, 1990, 128-148).

Aunque resulta imposible resumir toda la problemática del personaje, vamos a destacar algunas cuestiones que serán de utilidad para nuestro trabajo, dejando de lado otras, como las tipologías de los personajes, que complejizan innecesariamente nuestra tarea:

a) *Ser y hacer del personaje*. Todo personaje viene definido por su *ser* (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y por su *hacer*, por la conducta que desarrolla y por las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan. El rasgo es diferente del hábito, exige evidencia empírica y funciona como una transacción entre la narración y el público, quien reconoce esos rasgos a partir de la experiencia acumulada del mundo real. Se distinguen de los sucesos de la historia y de otras realidades psíquicas como los sentimientos, los estados de ánimo o las actitudes. El conjunto de rasgos define un personaje, que puede ser —según la célebre distinción de E.M. Foster— *redondo*, si tiene varios y, por tanto, es matizado e imprevisible, o *plano*, si tiene un rasgo dominante que le hace comportarse de un modo previsible. Hay que subrayar el hecho de que, aunque venga definido por palabras, el personaje —literario o fílmico— no puede ser encorsetado por un conjunto de calificativos, ni siquiera por las propias palabras que profiere; ello es así porque, como todos tenemos experiencia, el personaje es recordado más allá de las palabras concretas mediante las que se construyó. Como elemento textual, el personaje tiene un estatuto *diegético*, por el lugar que ocupa en la historia, y un estatuto *narrativo*, por la jerarquía que mantiene con los otros personajes y los roles que desempeña en la trama.

El personaje no tiene necesariamente rasgos antropomórficos, ya que hay relatos con personajes colectivos y anónimos («el pueblo» en *El acorazado Potemkin* y otras obras de Eisenstein), personajes animales (desde las fábulas de Esopo a filmes como *El oso* [The Bear, Jean-Jacques Annaud, 1988]), máquinas poseedoras en ma-

yor o menor grado de cualidades humanas (el ordenador Hal 9000 de 2001, *una odisea en el espacio*), otros objetos, paisajes, fenómenos naturales, etc. Chatman (1990, 149-151) señala como criterios la biología, la identidad dada por un nombre y la importancia para el relato —en qué medida interviene en sucesos significativos para el desarrollo de la trama—, que parece el criterio definitivo. El nombre del personaje no es sólo su significante arbitrario, sino que puede poseer connotaciones específicas y constituirse en símbolo de la personalidad a la que remite. Análogamente hay relatos con un único personaje, con varios, con personajes colectivos y grupales, sin personaje protagonista, etc. Un personaje se puede definir cuantitativamente por el número de menciones, las designaciones, calificativos, descripciones, acciones, comentarios del autor y palabras referidas a él en el texto literario; y por el número y la duración de los planos y cantidad de diálogo que tiene en los textos fílmicos.

b) *Información sobre el personaje*. El lector obtiene información sobre el personaje a través de los diálogos (palabras propias, con otros y de otros personajes que se refieren a él), de las acciones que lleva a cabo y de las descripciones del narrador. Eventualmente, también puede estar definido por el género del relato o por otros textos de la misma serie (Hércules Poirot, Pepe Carvalho). Es determinante la focalización: la omnisciencia de un relato no focalizado permitirá caracterizaciones más completas y matizadas, que den cuenta no sólo de sus acciones, sino también de las motivaciones, sentimientos, etc.; el relato autobiográfico en sus distintas formas (diario, memorias, monólogo interior, etc.) presenta una tentación apologética y la información suele estar tamizada por la memoria selectiva o el paso del tiempo; el relato conductista (de focalización externa) resulta mucho más limitado, al tener que ceñirse a la narración de acciones. A veces se requiere cierta destreza narrativa para conseguir la identificación del lector con un personaje conocido a través de la focalización interna de otro, como sucede en la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*.

En cine, el espectador obtiene información sobre el personaje a través de los diálogos, de las acciones, del espacio dramático en el que se ubica, eventualmente de informaciones de un narrador heterodiegético mediante la voz en *off* y —con procedimientos exclusivos del medio fílmico y del teatro representado— gracias al aspecto físico (sexo, edad, etnia, etc.), a la caracterización concreta (maquillaje y vestuario), al timbre y entonación de la voz y a la interpretación (gestualidad). La información sobre los personajes cinematográficos es mucho más completa y, como ha demostrado Francis Vanoye (1995, 130-133) en su análisis de *Una partida de campo* (Une partie de campagne, Jean Renoir, 1936), los personajes fílmicos pueden remitir a pinturas, dibujos, otras películas y otros personajes cinematográficos. De la complejidad del personaje en el cine se deduce, para este autor, el hecho de que no resulta pertinente

considerar el personaje fílmico como la «encarnación» de un personaje literario (proveniente de una novela o de un guión), lo que daría a entender que la existencia primera del personaje es literaria y que su existencia fílmica no es más que el resultado

de un añadido, de un exceso. De hecho, personaje literario y personaje fílmico son dos signos que difieren por el significante (por la sustancia y la forma de la expresión) y por la forma del contenido (*op. cit.*, 136).

c) *Relación actor-personaje*. A diferencia del texto literario —en el que no se visualiza al personaje— y de la escena teatral —donde un personaje es encarnado sucesivamente por actores diferentes—, en el cine el personaje viene identificado por un actor que le dota de unos rasgos físicos y de una gestualidad, y él mismo tiene una imagen pública elaborada a lo largo de las interpretaciones de otros personajes y de sus apariciones públicas, sobre las que el espectador se ha formado previamente una idea. En este punto se puede hablar de ruptura entre el texto literario y el fílmico. Por más que un texto literario sea capaz de dotar al personaje de rasgos significativos para convertirlo en una entidad importante —lo que ha sucedido con algunos de ellos, que parecen la quintaesencia del relato al que pertenecen, desde Emma Bovary a Alonso Quijano—, siempre queda un margen para que el lector haga su hermenéutica y nunca poseerá la concreción de que es capaz el cine, donde un rostro y una interpretación singulares hacen del personaje literario una lectura que, eventualmente, disiente de la realizada por los lectores. Ahí radica una de las dificultades de las adaptaciones, dado que los personajes literarios de mayor envergadura parecen resistirse a visualizaciones inevitablemente restrictivas.

Por otra parte, en el texto novelístico el personaje, que puede remitir más o menos remotamente a personas o tipos de quienes tengamos experiencia, es autosuficiente en la ficción y no exige necesariamente una referencia al mundo real. En el cine y en la escena teatral coexisten el personaje y la persona del intérprete, que nunca deja de ser ella misma aunque adopte los rasgos del personaje. Cabe la posibilidad de que el personaje se sobreponga al actor —como sucede con mitos como Superman o El Zorro—, el cual no puede sino servir al personaje; y, en el otro extremo, que el actor siempre permanezca siendo él mismo a través de diferentes personajes, quienes, de algún modo, se subordinan a su estrellato.² La propia carrera de un actor y los filmes o las obras teatrales que ha interpretado constituyen un elemento de intertextualidad que es relevante en cada nuevo papel, sobre todo en los casos más estereotipados (Bogart o Edward G. Robinson en el cine negro, John Wayne en el *western*, etc.). Esto explica que grandes directores como John Ford justifiquen el éxito de interpretación de sus actores por la propia elección del reparto, por la adecuación de los intérpretes a los personajes. Asimismo, hay que anotar las diferencias que existen entre la interpretación teatral y la cinematográfica. Como queda dicho, en el teatro representado coexisten persona y personaje gracias al fuerte pacto ficcional existente en el medio, a lo que hay que añadir que la representación se da en continuidad, sin interrupciones, el actor se vale de todo su cuerpo, uti-

2. El llamado *star-system* o estrellato hace que no pocos proyectos de películas se preparen en función de un actor, quien tiene poder sobre el guión y exige los cambios necesarios para poner al personaje al servicio de su interpretación/exhibición. Ello afecta a la totalidad del proyecto, desde el desarrollo secuencial de la historia hasta el reparto. Actores ya clásicos como John Wayne, Errol Flynn, Henry Fonda, Clark Gable o Cary Grant adecuán a su propio ser/estar el personaje a quien interpretan.

liza los registros de la voz (tono, intensidad, volumen) sin necesidad de realismo y la gestualidad facial es poco relevante, pues apenas si es percibida. Por el contrario, en el cine el actor se funde con el personaje, se interpretan planos o escenas independientes, salvo excepciones, el rodaje no se corresponde al orden cronológico de la historia o del relato, los matices del rostro son decisivos y la voz ha de adecuarse en todo momento al realismo de la escena.³

d) *Relación personaje-autor*. Todo personaje está, evidentemente, construido por un autor y, con frecuencia, se convierte en delegado suyo en el texto, sobre todo en ciertos relatos —como las novelas *de tesis*— donde el personaje acaba por concretar el tema y los principios, intereses o valores que el autor ha querido plasmar en la ficción. Sin embargo, salvo textos mensajísticos y autobiográficos, de ordinario el personaje tiene autonomía respecto a su creador, que no se identifica necesariamente con uno de ellos, aunque sí con el conjunto, incluso cuando esa identificación sea negativa y funcione por contraste. También hay que considerar los personajes a lo largo de distintos textos fílmicos, pues suele ser frecuente en el cine de autor la existencia de personajes con rasgos comunes (caso del director-actor Woody Allen) o incluso el mismo personaje encarnado por el mismo (Charlot/Chaplin) o por distinto actor (caso de James Bond, interpretado sucesivamente por Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton y Pierce Brosnan) a lo largo de diferentes textos. Han sido los cómicos (Chaplin, Buster Keaton, Fernandel, Jacques Tati, etc.) quienes han fundido personaje y actor en una unidad que, en cada texto, ofrece variaciones sobre la misma identidad.

5.6. Proceso de recepción

No podemos siquiera esbozar en estas páginas los elementos fundamentales del proceso de recepción de la obra de arte en general y de la literatura y el cine en particular. Y ello porque constituye una cuestión tan compleja, tan relativamente poco estudiada y con tan diversas respuestas que sería temerario por nuestra parte tratar de ofrecer un resumen apresurado. Además, en el caso del cine existen aproximaciones variadas: entre las más recientes, el constructivismo cognitivo de Bordwell (1996, 30-47) —muy valioso para su perspectiva formalista, pero escasamente sugerente— y, entre las más antiguas, la antropología de Edgar Morin (1972), en uno de los más brillantes ensayos que se han escrito sobre el cine, pasando por distintas escuelas psicológicas (psicoanálisis, lacanismo) o por la fenomenología de la percepción estética (véase Aumont, J./Bergala, A./Marie, M./Vernet, M., 1985, capítulo 5).

Al mismo tiempo, no podemos soslayar la cuestión y plantearnos si el proceso de recepción es el mismo o existen diferencias significativas en la novela, el texto

3. El uso de la voz es decisivo en la diferencia entre cine y teatro, lo que viene determinado por el espacio de la sala teatral y la necesidad de que se oiga al actor desde cualquier punto. Este hecho rompe toda naturalidad y está en la base de la convención que permite sobreactuaciones que, en cine, serían apreciadas como interpretaciones poco afortunadas.

teatral, el cine y el teatro representado. Al menos, podemos reflexionar con el lector sobre las condiciones de fruición de la obra de arte en las que, ciertamente, existen diferencias que no pueden sino determinar el mismo proceso de recepción. En primer lugar, hay que destacar la *recepción intertextual y transtextual* por la que toda obra remite a obras del mismo género, autor o temática; y, en el caso de las adaptaciones, el texto original está en la base de la recepción, proporcionando un esquema perceptivo —de ahí la comparación espontánea que siempre se produce, salvo cuando se ignora el origen literario, lo que lleva a una recepción distinta—. En el caso de las representaciones teatrales subyacen las otras versiones de la misma obra.

La obra literaria es consumida individualmente y al ritmo que el lector se propone, permite volver sobre fragmentos ya leídos, pasar por alto otros que tienen para él menos interés y, ordinariamente, la lectura tiene lugar en buenas condiciones, aunque también puede ser interrumpida involuntariamente. Debido a la inexistencia de analogía entre la escritura y la realidad referida, el lector ha de cooperar con el texto (Eco) y construir mentalmente los personajes con sus características, los espacios y los objetos que los habitan y las propias acciones. Por el contrario, en la representación fílmica y teatral hay una plasmación visual que, aun con margen de libertad, proporciona imágenes precisas de todos los componentes de la ficción.⁴ Al mismo tiempo, el espectador se sitúa en el contexto colectivo de una sala, en interacción con otros espectadores, donde la obra se muestra en un tiempo continuo sin posibilidad de pausas ni de saltos en el relato, en un horario determinado y con la atención centrada en la pantalla o escenario, que ocupan todo el campo posible de la visión/mirada. Muchos ensayistas hacen hincapié en la fascinación de la pantalla iluminada, que sitúa la visión del filme en un cierto estado de ensoñación, el cual proporciona, al mismo tiempo, una impresión de realidad y de no realidad. Otros estudiosos, como Gianfranco Bettetini, subrayan la importancia de las diferencias del tiempo de recepción, que proporcionaría mayor libertad ante el texto literario respecto al fílmico, «tan constrictivo y direccional frente al disfrute, como para ser considerado como un componente importante de la producción de sentido que se pone en acción» (Bettetini, 1986, 89), lo que, por otra parte, conlleva la exigencia de adaptar la velocidad del relato al nivel del espectador medio. Para este autor, el lector se sitúa fuera del tiempo, mientras que el espectador construye la enunciación en el tiempo; de esta diferencia radical se deriva una menor capacidad del texto audiovisual a la hora de establecer un diálogo con el espectador, lo que resulta más que discutible (*op. cit.*, 96). En el proceso de lectura y de visionado también es importante la actitud del usuario, que puede estar movido por un interés hacia el texto en tanto que expresión (el placer de las palabras o de la composición de la imagen) o hacia la narración en lo que tiene de intriga, desarrollo de acciones, recovecos de la trama, etc.

4. No obstante, como queda reiterado, el espectador cinematográfico no posee la libertad de mirada que tiene el teatral, quien puede seleccionar un espacio concreto dentro del escenario. También se ha señalado (Peña-Ardid, 1992, n. 143) la diferencia entre la sala cinematográfica —que propiciaría la individualidad— y la teatral, donde cada espectador se situaría más en comunión con los otros, lo que no parece tan evidente.

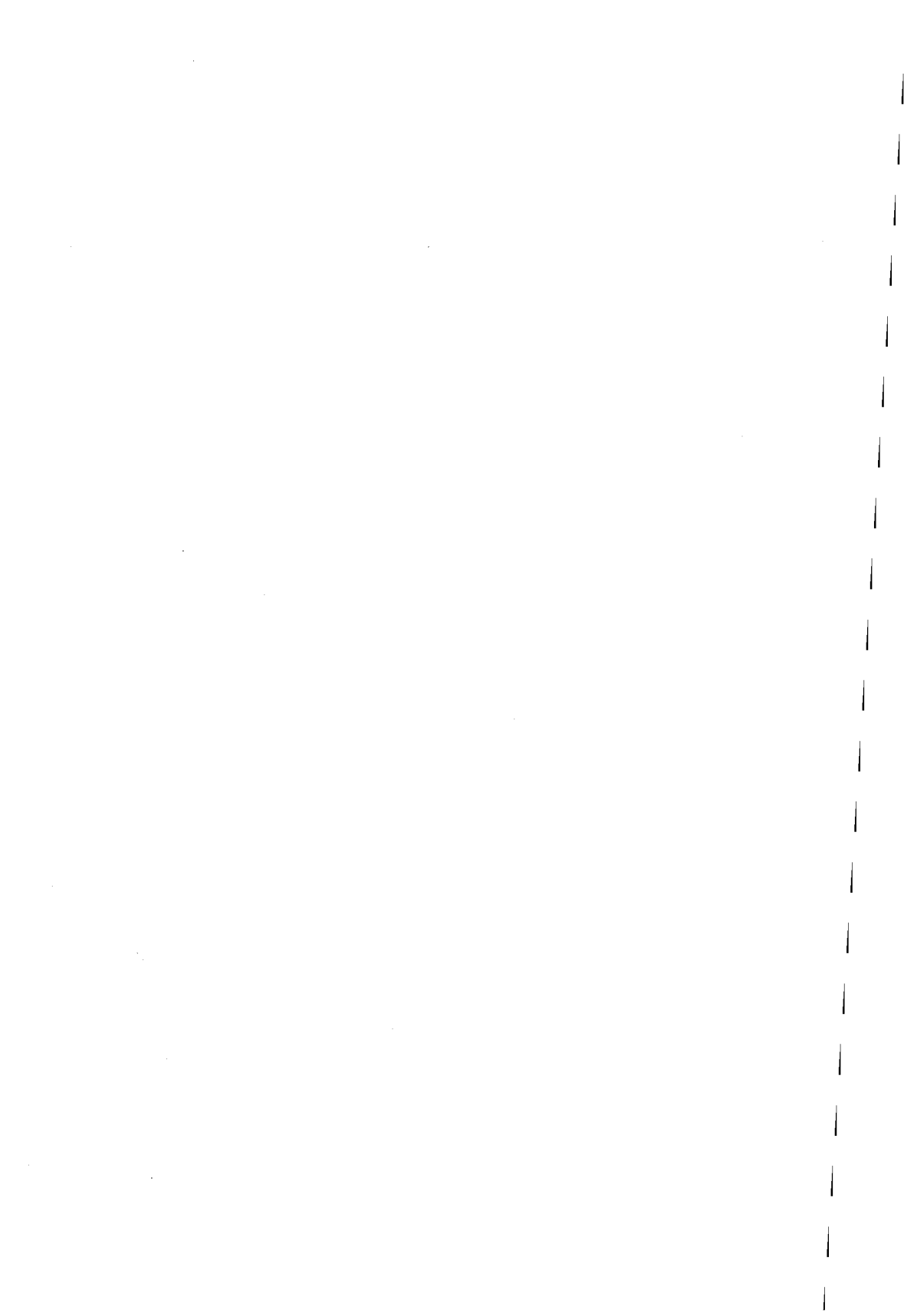
Como es experiencia bastante compartida, las condiciones de visionado de un filme son determinantes del proceso de recepción: las películas vistas por televisión o en vídeo —donde el campo de visión no coincide con el significante fílmico, hay interrupciones publicitarias o de otro tipo, la definición de la imagen es menor y el sonido se ve interferido por ruidos extraños al texto fílmico— son menos recordadas y frecuentemente menos apreciadas en sus calidades estéticas. Las condiciones de fruición de la obra estética ofrecen mayor distanciamiento y requieren el pacto de convencionalidad en el teatro, mientras que en el cine suponen una identificación y una apuesta por el realismo. También hay que tomar nota de que la relectura y la revisualización de los textos literarios y fílmicos permite una atención mayor a los elementos del discurso que a los de la historia, ya conocida.

Frente a quienes subrayan las diferencias de percepción en el cine y el teatro, Edgar Morin (1972, 144-145) señala que, en el cine, la fragmentación de la acción en planos conlleva en el espectador un proceso de construcción desde lo fragmentario a la totalidad y desde la multiplicidad a la unidad del objeto; y, en el teatro, es la atención del propio espectador, que, debido a la proyección-identificación, se comporta como la cámara cinematográfica, modificando psicológicamente el ángulo de visión de la totalidad de la escena, que permanece constante. Y concluye Morin que «la ecuación perceptiva es finalmente la misma, sólo cambia la variable. Este resultado perceptivo similar aparece cuando se confrontan los dos espectáculos, tan semejantes y tan diferentes: el cine y el teatro».

Por otra parte, un lugar común ha sido suponer que un texto literario exige del lector mayor participación e implicación para descifrar los signos lingüísticos (no analógicos) y darles un sentido y un anclaje en la realidad ficcional; y, por el contrario, el filme permite un reconocimiento inmediato de las imágenes que hace innecesaria cualquier actitud participativa.⁵ Probablemente, este supuesto está en la base de la consideración de mayor entidad estética de la literatura respecto al cine. Esta distinción tan genérica resulta falsa: hay novelas de consumo que no exigen la participación del lector y películas —prácticamente las formas no clásicas como las categorizadas por David Bordwell (1996): narración de arte y ensayo, histórico-materialista, paramétrica, etc.— que requieren un espectador activo y cooperador con el texto que, sólo con la hermenéutica que tiene lugar en el proceso de recepción, adquiere entidad como tal. Además hay que señalar la cuestión, nada menor, de la falsa identificación entre *reconocer* unas figuras en la pantalla y reconstruir una historia y otorgar un sentido a la superposición de planos y secuencias, ignorando que en la lectura del filme hay un aprendizaje cultural.

5. Tras unas interesantes reflexiones acerca del proceso de recepción de la obra literaria —en línea con la tesis de Umberto Eco del lector como instancia cooperadora—, Mario Saalbach (1994) parece dar a entender que en el cine no existe una implicación equivalente del espectador en la construcción del texto fílmico, pues llega a la sorprendente conclusión de que «esto significa que el espectador, en el cine o ante el televisor, no es receptor de un texto literario, sino que es el receptor de la o de las lecturas que otras personas han dado al texto en cuestión», lo que está implícito en cualquier aproximación a un filme que proceda de una adaptación.

III. MODELOS DE PRÁCTICA ANALÍTICA



6. Esquema teórico para el análisis de las adaptaciones

6.1. Recopilación de algunos estudios comparatistas

Una vez hecha una aproximación al estudio de las adaptaciones realmente existentes (capítulo 2) y establecidos los elementos narratológicos en los que convergen los relatos literarios y fílmicos (Parte II), estaremos en condiciones de proponer un modelo de análisis comparatista de las adaptaciones literarias al cine. Este modelo se plantea en dos momentos: el primero es de carácter teórico, se sustenta en los capítulos 3, 4 y 5 y se concreta en forma de esquema —abierto y flexible, capaz de adecuarse a cada texto singular— más adelante (6.2); el segundo momento, de carácter práctico, consiste en su aplicación a cinco textos fílmicos suficientemente representativos de las posibles adaptaciones. No se trata tanto de plasmar en ejemplos el marco teórico como de probar su capacidad para el análisis comparatista y, sobre todo, de enriquecerlo con detalles que sólo se aprecian con la complejidad de los textos concretos. En rigor, cada texto requeriría una base teórica, pues siempre acecha el riesgo de encorsetar la práctica analítica en esquemas previos. Como prolegómeno a esta tarea hacemos un repaso a algunos de los trabajos más relevantes que se pueden consultar y de los que inevitablemente somos deudores en nuestro estudio.

Parece un lamento extendido indicar que no hay demasiados estudios sistemáticos sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine. Probablemente, ello se deba a la enorme diversidad de intereses, perspectivas y objetivos con que se aborda la cuestión; y a la insatisfacción de muchas prácticas analíticas que, como se sabe, parecen destinadas a demostrar la superior calidad estética del texto literario frente al fílmico. Hay trabajos sobre las adaptaciones desde una perspectiva de conjunto, muy alejados de los textos concretos o que omiten el análisis descriptivo de los mismos, y en los que la fundamentación teórica resulta insuficiente, como los de Morris Beja (1979), donde se hace un estudio sobre 22 películas reconocidas por su valor artístico (*El acorazado Potemkin* [Bronenosez Potemkin, Serguei M. Eisenshtein, 1925], *Las uvas de la ira* [The Grapes of Wrath, John Ford, 1940], *El gabinete del Dr. Caligari* [Das Kabinett des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919], *El halcón maltés*, [The Maltese Falcon, John Huston, 1941], *Ciudadano Kane* [Citizen Kane, Orson Welles, 1940], *Rashomon* [Akira Kurosawa, 1956], *El tesoro de Sierra Madre* [The Treasure of Sierra Madre, John Huston, 1948], etc.), y de Robert Richardson (1969), quien lleva a cabo una investigación global sobre la adaptación. Otros se centran en un autor literario o fílmico, una estética literaria o una cinematografía: Bruce Morrisette (1985) atiende particularmente a las adaptaciones de Robbe-Grillet y el Nouveau Roman, al igual que Clerc (1993); en su estudio sobre Jesús Fernández Santos, Pastor Cesteros (1996, 92-101) indaga en las adaptaciones de dos novelas, *Extramuros* (1985) y *Los jinetes del alba* (1990), Anthony Davis (1988) centra su trabajo en las adaptaciones que del dramaturgo inglés han hecho Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook y Akira Kurosawa; y en su tesis doctoral Florencio Martínez González (1989) estudia las adaptaciones literarias realizadas por Mario Camus en *Los farsantes* (1963), *Young Sánchez* (1963), *Con el viento solano* (1965), *Los pájaros de Baden-Baden* (1974), *La colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984); y, por último, Eric Rentschler (comp., 1986) se ciñe al caso de obras muy señaladas del cine alemán, como *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), *La caja de Pandora* (Die Büchse der Pandora, George W. Pabst, 1929), *El ángel azul* (Der blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930), *El joven Törless* (Der junge Törless, Volker Schlöndorff, 1966), *El matrimonio de María Braun* (Die Ehe der Maria Braun, Reiner W. Fassbinder, 1979) y *Berlin Alexanderplatz* (Reiner W. Fassbinder, 1980), entre otras. Hay estudios con una perspectiva didáctica, como la docena de análisis de diversas adaptaciones teatrales y novelísticas¹ que hace Xabier Mouriño Cagide (Platas Tasende, comp., 1994), donde se subraya cómo cada texto fílmico busca una estrategia para ser plasmado en la pantalla y cómo el análisis ha de adecuarse a esa estrategia con el fin de poner de relieve los procedimientos singulares. En ocasiones, este analista se detiene en el espacio y tiempo del texto fílmico respecto al literario, mientras que en otras indaga en las visualizaciones que trasladan las frases, en la búsqueda de equivalentes, etc.

1. Concretamente se analizan las adaptaciones de las obras teatrales *Edipo Rey*, *Enrique V*, *Hamlet*, *Una casa de muñecas*, *Cyrano de Bergerac*, *Pígmalión* y *Muerte de un viajante*; y de las novelas *Muerte en Venecia*, *El gran Gatsby*, *La colmena*, *Tiempo de silencio* y *Crónica de una muerte anunciada*.

Desde la narratología, Aguirre Romero (1989) establece una teoría rigurosa y en buena medida exhaustiva, que se concreta, básicamente, en la comparación entre el narrador literario y cinematográfico —en el que se indagan las funciones organizativa, selectiva, de desarrollo, focalizadora, de valoración y emisión de juicios y explicativa— y entre los personajes literarios y cinematográficos, en los que se estudian los siguientes elementos: informaciones biográficas por parte del narrador, realización de acciones, informaciones de otros personajes, pensamientos, monólogo interior y corriente de conciencia, descripción física, lenguaje verbal utilizado por el personaje, paralenguaje, conducta kinésica, utilización del nombre del personaje y entorno, pertenencias y objetos. Otros criterios complementarios son la comparación temática y las modificaciones espaciotemporales. La reflexión de este autor sobre la calidad del trabajo de adaptación y de la propia entidad estética del filme opta por dejar en suspenso el problema enunciado más arriba de la legitimidad o del logro estético de las adaptaciones.

Mayor interés tienen los análisis teórico-prácticos, es decir, aquellos en los que la práctica analítica sirve para ir elaborando una metodología y una fundamentación teóricas; o, por el contrario, en los que se establece un marco teórico que, posteriormente, se aplica a casos concretos. Indicamos algunos de ellos: Juan Miguel Company (1987) investiga la instancia enunciativa en los relatos naturalistas llevados al cine desmitificando la transparencia del relato fílmico y haciendo ver «la voluntad implicadora del espectador en la ficción» y «la fractura del sujeto de la enunciación único e indivisible». Jorge Urrutia (1987 y 1994) analiza las transformaciones que tienen lugar en algunos fragmentos de *Pascual Duarte* y *Nazarín*. La base teórica de Seymour Chatman sirve a Bussi Parmigliani (1994) en su análisis de *Pasaje a la India* (A Passage to India, David Lean, 1984), y de él toma a) las formas del contenido del texto fílmico (T2) respecto al literario (T1): selecciones, supresiones, compresiones, añadidos... de acciones y existentes (personajes y escenarios); b) las formas de la expresión en T1 y T2, comparando las secuencias de acciones y hechos narrativos tal como aparecen en la estructura de cada uno y la localización espaciotemporal de los existentes; y c) la sustancia del contenido: complejos materiales culturales, estereotipos aceptados como rituales en la vida diaria y rutinas que son susceptibles de transformación en la adaptación.

Limitándose a obras teatrales y películas españolas, Ríos Carratalá (1999) lleva a cabo el análisis de una decena de adaptaciones (Arniches, Buero Vallejo, Sanchís Sinisterra, Lorca, Fernán-Gómez, Valle-Inclán, Alonso de Santos, Alfonso Sastre y Mihura); en este trabajo se aprecia la diversidad de perspectivas con que se puede abordar el análisis y el presupuesto estético que subyace al mismo. Por nuestra parte, hemos propuesto un modelo de análisis de adaptación teatral (Sánchez Noriega, 1999) que coincide, básicamente, con el que empleamos más adelante. Las mayores aportaciones las hemos encontrado en el trabajo comparatista del profesor Mínguez Arranz (1998), quien elabora una base teórica que luego aplica a *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975), *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), *La colmena* y *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1962); y, sobre todo, en las investigaciones de Alain García (1990), Jeanne-Marie Clerc

(1993) y Francis Vanoye (1995), reiteradamente citados en las páginas precedentes.

Estos —y otros análisis que podríamos aportar— tienen en común situarse en un nivel de la totalidad del texto, a veces construida desde el análisis del fragmento. Pero, salvo en el modelo teórico de Aguirre Romero (1989), no hay un análisis sistemático y detallado de las correspondencias de los textos literario y fílmico en sus partes. En todo caso, valga subrayar como conclusiones de esta fugaz aproximación que a) hay distintos niveles de análisis; b) casi todos ponen de relieve la necesidad de situarse más bien en el ámbito de la historia que en el del discurso; y c) todos aspiran a la globalidad de los textos analizados, aunque se detengan en un fragmento. A nuestro juicio, cualquier análisis ha de plantearse una fundamentación teórica y los elementos pertinentes, además del nivel —el texto completo o uno o más fragmentos significativos— de la comparación entre el texto literario y el fílmico. Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso.

6.2. Esquema de análisis comparativo de la adaptación

1. TEXTO LITERARIO Y TEXTO FÍLMICO. Breve indicación de los textos que se van a analizar: edición del libro y ficha técnica y sinopsis del filme.

2. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN. Se trata de obtener el máximo de información sobre el proceso de elaboración de los textos literario y fílmico y las condiciones de la adaptación (participación en el guión, limitaciones de la producción, etc.). También será pertinente informar sobre los autores y el lugar que ocupan los respectivos textos dentro de la obra de cada uno.

3. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA. Caben muchas posibilidades en la segmentación de los textos —por secuencias o capítulos, por separado o señalando las correspondencias, con o sin referencias a los procedimientos formales, etc.—, pero resulta imprescindible en el caso de las películas, dado que es necesario recrear por escrito el material inasible de imágenes en movimiento sobre la pantalla. La segmentación es un instrumento descriptivo y citacional del análisis del filme (Aumont/Marie, 1993, 55), un simulacro o reconstrucción convencional del texto fílmico, cuya complejidad y riqueza resultan imposibles de reproducir mediante palabras, ni siquiera con el *découpage* más cuidadoso. En las adaptaciones libres no tiene sentido este paso, pero sí en las demás, con el fin de ver el conjunto de procedimientos que señalamos a continuación.

4. ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS DE ADAPTACIÓN

A. *Enunciación y punto de vista*. Se trata de ver las transformaciones que el

autor fílmico ha operado sobre el material literario:

- A.1. Título: cambio total o parcial.
- A.2. Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado.
- A.3. Focalización del conjunto del relato o de las secuencias más significativas: cambio de focalización interna a externa, de interna de un personaje a otro, de focalización interna o externa a relato no focalizado, etc. Razones para los cambios.
- B. *Transformaciones en la estructura temporal*:
 - B.1. Tiempo del autor y tiempo de la historia: distancia en el texto literario y en el fílmico y su relevancia para el relato.
 - B.2. Ubicación temporal: elementos de los dos textos para un relato ubicado y transformaciones relevantes.
 - B.3. Orden: linealidad y anacronías. Su función en los dos textos; cambios en el orden y su relación con la instancia narrativa.
 - B.4. Duración (sumario, dilataciones, escenas, elipsis y pausas). Comparación entre la historia, el texto literario y el fílmico; transformaciones significativas.
 - B.5. Frecuencia: repeticiones e iteraciones. Unificación de acciones reiteradas.
- C. *Espacio fílmico*: opciones de cuadro, fuera campo, perspectiva, profundidad de campo. Funciones equivalentes desempeñadas por el espacio dramático en cada texto.
- D. *Organización del relato*. Procedimientos por los que se establece una macropuntuación que repite o modifica la organización del relato novelesco o teatral.
- E. *Supresiones*:
 - E.1. De acciones.
 - E.2. De descripciones.
 - E.3. De personajes.
 - E.4. De diálogos.
 - E.5. De episodios completos.
- F. *Compresiones*: acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico.
- G. *Traslaciones*:
 - G.1. De espacios.
 - G.2. De diálogos.
 - G.3. De acciones y/o personajes.
- H. *Transformaciones en personajes y en historias*:
 - H.1. De narraciones en diálogos.
 - H.2. De diálogos directos en indirectos.
 - H.3. De acciones.
 - H.4. De personajes: en las relaciones de personajes, en los rasgos o en la ubicación.
- I. *Sustituciones* o búsqueda de equivalencias: elementos originales del texto fílmico destinados a proporcionar significaciones equivalentes a las de

elementos omitidos del texto literario.

J. *Añadidos*:

J.1. Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico.

J.2. Añadidos de secuencias dramáticas completas.

J.3. Añadidos documentales.

K. *Desarrollos*:

K.1. Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas.

K.2. Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes.

K.3. Desarrollos breves de acciones de contexto.

L. *Visualizaciones*: acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

5. VALORACIÓN GLOBAL. Resumen de las variaciones más significativas y juicio crítico del resultado obtenido.

7. Modelo de obra teatral: *La muerte y la doncella*

Texto literario: *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, 1991 (Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992)

Texto fílmico: *La muerte y la doncella* (1994)

Título original: Death and the Maiden. *Producción:* Thom Mount y Josh Kramer para Fine Line Features y Capitol Films (Francia/Reino Unido). *Dirección:* Roman Polanski. *Guión:* Rafael Yglesias y Ariel Dorfman, según la obra teatral de Ariel Dorfman. *Fotografía:* Tonino Delli Colli. *Música:* Wojciech Kilar. *Diseño de producción:* Pierre Guffroy. *Montaje:* Hervé de Luze. *Duración:* 107 minutos. *Intérpretes:* Sigourney Weaver (Paulina Escobar), Ben Kingsley (doctor Roberto Miranda), Stuart Wilson (Gerardo Escobar).

Sinopsis argumental. Gerardo Escobar llega tarde a su casa debido a que ha pinchado el coche y no tenía rueda de repuesto. Allí le espera impaciente su esposa, Paulina Lorca. Un médico que vive cerca, Roberto Miranda, se ha prestado a ayudarlo, le acompaña hasta casa y le despide en la puerta. Paulina y Gerardo discuten acerca del neumático y de la participación de su marido en la comisión que investigará los crímenes de la dictadura. Una hora después regresa Roberto con la rueda arreglada y Paulina lo reconoce como el médico que la torturó y violó repetidamente años atrás. Como se hace tarde, Gerardo invita al médico a pasar la noche en la

casa. Cuando los hombres duermen, Paulina coge una pistola, se acerca donde Roberto duerme, lo golpea, le ata de pies y manos y lo amordaza. Su marido cree que se ha vuelto loca, pero ella insiste en que lo ha reconocido por la voz y el olor; quiere que haga una confesión completa de los crímenes. Roberto alega que es inocente y que no puede confesar lo que no ha hecho, entonces Gerardo consigue que su mujer le cuente cómo le ponían el cuarteto «La muerte y la doncella» mientras la torturaban, a fin de contárselo al médico y que pueda simular una confesión. Sin embargo, hay detalles que parecen confirmar su culpabilidad. La tensión va en aumento y Paulina está dispuesta a matarlo si no se arrepiente. Meses después, el matrimonio se encuentra casualmente con Roberto en un concierto donde se interpreta la pieza de Schubert.

7.1. Contexto de producción

Ariel Dorfman (Buenos Aires, 1942) vivió su infancia en Nueva York hasta que su familia emigró a Chile en 1954, donde se licenció en 1965; amplió estudios en La Sorbona y Amsterdam. De filiación izquierdista, con el golpe de Pinochet tuvo que exiliarse y las denuncias que hizo de la dictadura provocaron que el gobierno chileno instigara la quema de sus libros en un acto televisado. Ha escrito ensayo, teatro, poesía y novela; la represión pinochetista ha dejado huellas en su obra: en la colección de poemas titulada en inglés, *Missing* (1982), en las obras de teatro *Viudas* (1981) y *La muerte y la doncella*, en el libro *Rumbo al Sur, deseando el Norte* (1998), etc.¹ *La muerte y la doncella* fue escrita en 1991 e inmediatamente representada en Chile, Londres, Nueva York y, a continuación, en los principales escenarios del mundo; ha llegado a ser traducida a treinta idiomas. En Broadway, el cineasta Mike Nichols dirigió con éxito a Glenn Close, Gene Hackmann y Richard Dreyfuss. Toma su título del Cuarteto para cuerda en re menor (D810) llamado «Der Tod und das Mädchen», del compositor austríaco Franz Schubert (1797-1828).² Según testimonio de su autor (Dorfman, 1992, 93), ocho o nueve años antes

1. Otras obras literarias de Ariel Dorfman son *Moros en la Costa* (1973), *Cría ojos* (1979), *La última canción de Manuel Sendero* (1983), *Dorando la píldora* (1985), *Pastel de choclo* (1986), *Máscara* (1988), *Hard Rain* (1990) y *Konfidenz* (1995). Además ha escrito ensayos como *El absurdo entre cuatro paredes: el teatro de Harold Pinter* (1968), *Imaginación y violencia en América* (1970), *Para leer al Pato Donald* (1972, en colaboración con Armand Mattelart), *La última aventura del Llanero Solitario* (1979), *Patos, elefantes y héroes: la infancia como subdesarrollo* (1985), etc.

2. Este cuarteto fue compuesto entre 1819 y 1824 en una época en que el músico ve frustrarse parte de sus esperanzas como compositor de obras líricas y comienza a ver deteriorada su salud. Otras fuentes sitúan la obra en torno a 1826, en los últimos y atormentados años de su vida. Escrito para dos violines, viola y violoncello, consta de cuatro movimientos y debe su título y su inspiración a un texto poético de Matthias Claudius (1740-1815) donde la muerte se aparece a una doncella bajo la forma de un amante que calma sus temores, lo que, según los musicólogos, constituye el núcleo de la obra, en la que se entremezcla la inevitabilidad del destino trágico con la alegría de vivir. Con anterioridad, Schubert ya se había inspirado en el mismo tema para un *lied* que lleva el mismo título y a partir del cual desarrolló este cuarteto.

se le ocurrió la idea —un hombre que sufre un percance con su coche y es ayudado por el torturador de su mujer...— y comenzó a desarrollarla por escrito como novela, pero no consiguió darle forma. En 1990, Ariel Dorfman regresa a Chile con la restauración democrática y el presidente Patricio Aylwin anuncia la creación de una comisión investigadora de los crímenes de la dictadura que hubieran tenido como resultado la muerte de las víctimas. A partir de ahí, Dorfman decide que el marido de la mujer torturada sea un miembro de esa comisión y, en sólo tres semanas, acaba su obra de teatro. Participa plenamente en el proyecto cinematográfico y aparece acreditado como coproductor y como coguionista, lo que supone su acuerdo fundamental en el proyecto de adaptación.

Aunque nacido en París, el director de origen judío Roman Polanski (1933) vive su infancia y sus años de formación en Polonia, donde comienza su carrera como cineasta con *El cuchillo en el agua* (Nóz W. Wodzie, 1962). Prácticamente ha realizado películas en todos los géneros cinematográficos, desde el terror (*Repulsión* [Repulsion], 1965) o *La semilla del diablo* [Rosemary's Baby], 1968) al cine negro (*Chinatown*, 1974) o la aventura (*Piratas* [Pirates], 1986). En su filmografía figuran también las adaptaciones literarias *Macbeth* (1971) y *Tess* (1979). Afincado en París, combina el cine con el teatro y la dirección escénica de óperas; eventualmente ha trabajado como actor de cine y de teatro. Aunque *La muerte y la doncella* le fue encargada por un productor —Thom Mount, quien también había hecho la producción para el estreno en Broadway—, ha sido destacada por la crítica la sintonía de Polanski tanto hacia el tema —su madre y otros familiares murieron víctimas del nazismo³— como hacia la estructura de la obra de Dorfman, pues el pie forzado de unos personajes encerrados en un espacio ya estaba presente en *El cuchillo en el agua* y en *Callejón sin salida* (Cul-de-sac, 1966). Por otra parte, está la predisposición del cineasta hacia «lo que podríamos llamar planteamiento filosófico de la obra, que se podría definir como la relatividad de la verdad» (Castro, 1995). Le fue ofrecida la posibilidad de dirigir la obra para la escena parisiense, pero lo rechazó por la negativa de la actriz Victoria Abril y para no sentirse saturado a la hora de rodar la película. Por recomendación de Peter Weir, Polanski elige para trabajar en el guión a Rafael Yglesias, un novelista norteamericano de padre latino de quien Weir acababa de adaptar *Fearless* (*Sin miedo a la vida*, 1993).

7.2. Análisis comparativo

A. *Estructura del relato*. La obra literaria presenta la estructura que figura en la Tabla 7. Las elipsis vienen marcadas por el tiempo transcurrido entre las escenas y

3. El propio Polanski fue testigo del arresto de sus padres y en las ruedas de prensa de promoción de esta película ha declarado que su padre «nunca superó su paso por el campo de concentración y no sabría decir si lo perdonó. Creo que a sus verdugos no. [...] En este sentido, el personaje de la película tampoco va a olvidar la tortura, lo único que ella espera de su verdugo es que confiese lo que hizo» (*El País*, 23-2-95).

a veces se indican brevemente las acciones que tienen lugar en ese tiempo, como la salida de la casa de Paula (entre I,3 y I,4) o de Gerardo (entre I,4 y II,1). Muy significativa es la elipsis de irresolución que tiene lugar en la conclusión propiamente dicha del texto (final de III,1). También hay elipsis dentro de la escena III, 1: Paulina cuenta a Gerardo cómo fue torturada y —tras un cambio de luces y la música de Schubert— continúa la voz de Roberto ante el micrófono y —nuevo cambio de luces— éste escribe el relato que se escucha en la grabadora.

TABLA 7. *Estructura del texto teatral*

<i>Escenas</i>	<i>Duración</i>	<i>Espacio y tiempo</i>	<i>Personajes</i>
Acto I Escena 1	págs. 15-23	Terraza y salón Primeras horas de la noche	Paulina Gerardo
Acto I Escena 2	págs. 25-32	Salón (voz en <i>off</i> desde el dormitorio) Una hora más tarde	Gerardo Roberto
Acto I Escena 3	págs. 33-34	Salón Minutos más tarde	Paulina Roberto
Acto I Escena 4	págs. 35-42	Salón Amanecer	Paulina Gerardo
Acto II Escena 1	págs. 43-56	Salón y terraza Pasado el mediodía	Paulina Gerardo
Acto II Escena 2	págs. 57-63	Salón y terraza Hora del almuerzo	Gerardo Roberto
Acto III Escena 1	págs. 65-79	Salón y terraza Atardecer-noche-amanecer	Paulina Gerardo
Acto III Escena 2	págs. 81-83	Sala de conciertos Meses después. Noche	Paulina Gerardo

Por lo que se refiere al texto fílmico, la estructura de base es la misma, pero se eliminan las pausas y se comprime considerablemente el tiempo. Concretamente, hay absoluta continuidad entre las escenas I,3, I,4, II,1 y II,2 y se respeta la elipsis de una hora que tiene lugar entre I,1 y I,2. Es decir, se eliminan las pausas que separan las escenas para conseguir un tiempo prácticamente continuo. En concreto, desde el punto de vista de la estructura temporal, la película tendría la estructura que aparece en la Tabla 8.

TABLA 8. Estructura del texto fílmico

Secuencia	Duración	Tiempo, espacio y acción
Prólogo	1'5 minutos	Créditos sobre negro Sala de conciertos. Paulina y Gerardo.
1	13 minutos	Créditos. Noche. Paulina en su casa. Llegada de Gerardo...
2	80 minutos	Una hora después. Noche hasta amanecer. Llegada de Roberto con la rueda arreglada...
Epílogo	4'5 minutos (90 segundos hasta los créditos)	Varios meses después. Noche. Sala de conciertos.

El relato está flanqueado por un prólogo y un epílogo que, al margen de la función enunciativa que desempeñen, proporciona al texto una organización circular, como ha señalado el propio Roman Polanski, quien ve en el relato un paralelismo con obras musicales:

Me gusta mucho la estructura circular. Pero si te fijas, la película tiene también una estructura musical. Al principio tienes un *solo* de Paulina después un *dúo* de mujer y marido, luego otro *dúo* de marido y médico, después un *dúo* de mujer y doctor y, finalmente, *tutti* (Castro, 1995).

B. *Enunciación*. El texto teatral contiene las didascalias o acotaciones imprescindibles para la puesta en escena y para la comprensión del desarrollo de la acción dramática. Se deja gran libertad al eventual director teatral a la hora de la puesta en escena; en este sentido, figura una nota al final de II,1 (pág. 56) donde se indica que «si el director siente que la obra necesita un intermedio», ése puede ser el momento adecuado. A lo largo del texto hay indicación precisa de la iluminación del escenario. La escena I,3 carece de diálogo.

Las acotaciones pueden clasificarse en: a) información genérica sobre los tres personajes: nombre, sexo, edad y, en los varones, profesión; b) indicación de los espacios dramáticos (salón, terraza, dormitorio) y de los objetos (sillas, lámpara, radio); c) inicios de escenas donde se da cuenta del momento del día, del tiempo transcurrido y del lugar y, con frecuencia, del ruido del mar y del estado de la Luna; y d) entre los diálogos se señalan los movimientos de las personas, las actitudes o estados de ánimo, las acciones, las pausas entre las respuestas, los ruidos, etc.

El texto fílmico, en coherencia con el teatral, carece de focalización interna desde algún personaje y, en su conjunto, podemos decir que se trata de un relato de focalización externa donde el narrador no sabe más que los personajes y la narración tiene lugar estrictamente a través de los diálogos. Sin embargo, además de otros cambios en la estructura del relato ya indicados, la última escena de la obra ha sido dividida en el texto fílmico en dos fragmentos que figuran al comienzo y al fi-

nal de la película, a modo de prólogo y epílogo. La interpretación inmediata de este procedimiento es que todo el relato que transcurre en la casa aislada obedece al recuerdo que el personaje de Paula tiene durante el concierto de unos hechos del pasado. Por tanto, el grueso del relato sería un *flashback* desde el punto de vista de Paulina. Pero esta interpretación no explica la ausencia de focalización desde el punto de vista de Paulina que exigiría esa analepsis, y que es evidente en fragmentos donde Paulina no está presente, como cuando Gerardo y Roberto se emborachan o cuando el primero dicta la confesión al médico.

Preguntado al respecto, el director no ofrece una solución:

Bueno, este tipo de cosas no se improvisan. Están planteadas desde el guión. Quería dos temas con los mismos ingredientes. Yo pienso que a través del lenguaje cinematográfico se pueden crear ciertas atmósferas y era exactamente lo que quería al incluir ese fragmento al comienzo del film (Castro, 1995).

En otra entrevista (Vachaud, 1995) tampoco aclara más, a pesar de que la pregunta habla explícitamente de *flashback*. Sólo desde una muy libre consideración de lo que son las licencias poéticas se puede pensar que, con posterioridad, Paulina ha conocido diálogos y hechos que, en el momento de tener lugar, no pudo conocer por estar ausente. También cabe considerar que el fragmento inicial constituye una prolepsis no desde una focalización interna, sino establecida por el autor implícito. Cualquiera que sea la interpretación, queda constancia de la desviación respecto al texto literario.

C. *Tiempo y espacio dramático*. Excepto el epílogo de III, 2 —que dura varios minutos y se sitúa meses después—, en la obra teatral la duración de la acción es de aproximadamente un día y medio, pues abarca desde las primeras horas de la noche del día primero hasta el amanecer del día tercero. Según queda indicado, la acción es sucesiva y hay elipsis significativas entre I,1 y I,2 (de una hora), I,4 y II,1 (de varias horas) y entre II,2 y III,1 (de media jornada), además de las ya indicadas. En el texto fílmico hay una compresión de tiempo que se reduce a unas horas, desde el anochecer al amanecer. Esta comprensión del tiempo de la historia es fruto de la supresión de la fragmentación del relato en escenas a la hora de la adaptación y tiene como resultado un relato más ágil aunque, desde la estética cinematográfica, más difícil.

El autor literario sitúa la acción en «un país que es probablemente Chile, aunque puede tratarse de cualquier país que acaba de salir de una dictadura» (pág. 14) y en un espacio único: una casa situada junto al mar. En escena únicamente se ve el salón y una terraza separados por unos ventanales; desde estas dos estancias hay puertas a la calle, al dormitorio del matrimonio y a la habitación de invitados. En varios momentos hay acciones que tienen lugar fuera del escenario —en la calle (I,1: pág. 16), en el dormitorio (I,2: pág. 25) y en la habitación que ocupa Roberto Miranda (I,3: págs. 33-34)— y que son conocidas por diálogos, ruidos y luces. La escena III, 2 tiene lugar en una sala de conciertos.

Aunque con el mismo valor generalizador, el rótulo inicial del texto fílmico am-

plía las posibilidades y en lugar de hablar de Chile hace referencia al conjunto del continente: «En un país indeterminado de Sudamérica... Después de la caída de una dictadura...». Incluso la repetida referencia a unos «escuadrones de la muerte» permite pensar en Brasil o Bolivia. Con respecto a los espacios indicados de la obra teatral el texto fílmico realiza los siguientes cambios: a) presencia en pantalla de espacios dramáticos que aparecen en la obra en continuidad con el escenario: el porche y la calle, el dormitorio, un baño; b) ampliación del espacio fundamental de la casa con la plasmación visual de los alrededores (carretera y acantilado); y c) omisión del espacio del recibidor de la sala de conciertos.

D. *Transformaciones*. La principal transformación que ha operado el texto fílmico respecto al original literario radica en los diálogos. Han sido revisados profundamente y se ha cambiado el orden, la dosificación de la información, las referencias históricas, las variantes dialectales... hasta el punto de que prácticamente no hay más de dos o tres líneas seguidas iguales en la obra y la película. La impresión general es que los diálogos del texto fílmico resultan menos teatrales y su disposición opera en favor de la progresión dramática, incrementando la tensión y dureza de los enfrentamientos entre los personajes.

a) Cambios de orden. El episodio del acto de orinar de Roberto se ubica en II, 1 (pág. 47) en la obra, mientras la película lo retrasa hasta la siguiente escena; el diálogo sobre las mujeres entre Gerardo y Roberto y la cita de Nietzsche se traslada al final de I,2 en ausencia de Paulina; Gerardo parece que se convence de la culpabilidad de Roberto en II,2 en la obra, mientras en la película eso tiene lugar al final (al borde del acantilado) y de forma mucho más explícita; otro tanto sucede con otros diálogos como la referencia a la homosexualidad de Schubert, etc.

b) Cambios en el lenguaje verbal. La obra está escrita en español con las variantes dialectales propias del castellano hablado en Chile y algunos anglicismos. Concretamente, aparecen términos y construcciones sintácticas como *pisosour* (pág. 9 y 83), *m'hijita* (pág. 16), *parar* (= levantarse, págs. 78 y 82), *que está lúgubre esto* (pág. 16), *nomás* (pág. 39), *panne* (pág. 22), *recibí* (= licencié o titulé, pág. 36), *concha* (= vulva, pág. 61), *living* (pág. 15), etc. que en la versión española de la adaptación han sido sustituidos. También cambia el apellido de Paulina (Lorca, en lugar de Salas). Hay términos afectivos en los diálogos entre Paulina y Gerardo (*Pau*, *amor*, *Paulineta linda*, *gatita*) que han sido omitidos.

c) Otras transformaciones. En la conversación de la primera escena entre Paulina y Gerardo la película subraya el desacuerdo mediante un diálogo de sordos en el que ella pregunta por la Comisión y Gerardo insiste en el problema con el neumático; en la obra (I,2: pág. 25) alguien llama a la puerta y Gerardo tranquiliza a su esposa y se levanta a abrir, mientras en la película Paulina —que duerme en el sofá— se alarma al ver venir un coche y coge la pistola; en la obra es Paulina quien despierta a Gerardo después de haber maniatado a Roberto (I,4: pág. 38), mientras en la película se despierta por la música de Schubert; en la obra se graba el testimonio de Roberto en un magnetófono, mientras en la película es con una cámara de vídeo; y la información de que Gerardo ha sido elegido por el presidente para formar parte de la Comisión que investigue los crímenes de la dictadura le llega a Paulina

a través de la radio en la película, mientras en la obra es el propio interesado quien se la comunica.

E. *Añadidos y desarrollos*. Cabría considerar los siguientes tipos:

a) Añadidos de informaciones, diálogos y/o episodios significativos:

— Una vez que Paulina ha reconocido la voz de Roberto (I,2), hace la maleta, coge dinero y se escapa con su coche, luego para, ve la cinta de «La muerte y la doncella» y tira el coche por el acantilado. Roberto cree que es un ladrón y Gerardo le dice que ha sido su mujer, que se ha marchado de casa por una discusión con él y que es la primera vez que esto sucede. Ambos se emborrachan hasta que se duermen.

— A espaldas de Paulina, Gerardo coge un cuchillo e intenta liberar a Roberto cortando la cuerda con la que está maniatado. Roberto pone la zancadilla a Paulina, que cae y pierde la pistola, momento en que el médico pide a Gerardo que la desarme y lo libere, pero éste se queda paralizado y Paulina recupera el control de la situación.

— El presidente llama por teléfono a Gerardo y le comunica que, debido a que ha sido amenazado, le ha enviado unos policías a la casa. Este dato sirve para urgir el final del secuestro de Roberto, además de que informa sobre las circunstancias políticas del momento en que se ubica la acción dramática.

— Mientras en el texto literario el médico no tiene una coartada que avale su inocencia —se limita a decir que no puede confesar lo que no ha hecho— en la película aduce que en la época de las torturas, abril de 1977, se encontraba en Barcelona haciendo prácticas en un hospital. Dos veces argumenta su inocencia con este dato (II,1 y II,2) y la tercera (final de II,2) Gerardo llama y recibe la confirmación de esta coartada.

— En III, 1 Roberto aprovecha un momento de confusión, se hace con la pistola, toma como rehén a Paulina y está a punto de conseguir poner fin a su secuestro, pero vuelve la luz y se restablece la situación anterior.

b) Otros añadidos. En un ámbito de detalle, se especifica el nombre del presidente, el nombre del lugar donde vive el médico o se llama «escuadrones de la muerte» a los grupos de la represión antidemocrática. Asimismo hay que indicar la existencia de música no diegética, no prevista en el texto teatral. Pero nos parece decisivo el empleo del tiempo meteorológico: en la obra únicamente se hace referencia a la noche y al estado de la luna, mientras en la película adquieren protagonismo el viento y la lluvia constantes que provocan el corte de la luz y el teléfono —y el consiguiente aislamiento de la casa— y, al final, el desenlace de la historia viene anunciado simbólicamente cuando vuelve la luz, cesa la lluvia y amanece.

c) Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas. La película explica por qué Paulina salvó la vida a su marido: pese a ser torturada no lo delató cuando era la única que sabía que Gerardo coordinaba un periódico clandestino llamado «Liberación» (II,2); en la película se explicita que Gerardo ignoraba que hubieran violado a su mujer (II,1), mientras que en la obra no está claro si lo sabía o lo suponía; en el filme Gerardo se muestra más débil y confiesa a su mujer que si le hubieran torturado la hubiera delatado.

d) Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes: Paulina y Gerardo hacen el amor (final de I,1); la confesión de Paulina (minuto 54) es más explícita y contiene más detalles en el texto fílmico respecto al literario, donde se encuentra fragmentada en diálogos un tanto inconexos. Parece que en la película hay mayor desarrollo del desacuerdo de Paulina con la carrera política de su marido y el papel que puede desempeñar la propia comisión de la que formará parte. El testimonio que Roberto dice ante la cámara de vídeo es interrumpido con preguntas y comentarios de Paulina.

F. *Sustituciones*. La acción añadida en la que Paulina se lleva el coche de Roberto cumple la misma función que la invitación que Gerardo le hace al médico (I,2; págs. 31-32): conseguir que Roberto se quede a dormir en la casa y Paulina pueda mantenerlo secuestrado. La prueba de la veracidad del testimonio de Roberto, conseguida mediante una trampa, se refiere al nombre de uno de los torturadores (Fanta o Chanta) en la obra (III,1; págs. 76-77), mientras que en la película es acerca de si a Paulina la maniataron con cuerda o con alambre.

G. *Supresiones*:

a) De diálogos e informaciones: no se hace referencia al desayuno (I, 2; pág. 32; I,4; pág. 36).

b) De acciones: la salida de Paulina de la casa tras haber maniatado a Roberto y que le quita el gato del coche (I,3; pág. 34); se omite la llegada de una grúa que traerá la rueda (I, 4; pág. 41); la imitación que Paulina hace de una voz masculina y del habla correspondiente a uno de sus torturadores (I,4; pág. 39; II,1; págs. 44 y 52); de la marcha de Gerardo la mañana del día segundo para arreglar la rueda (entre I,4 y II,1) o la comida del día segundo que Gerardo da a Roberto maniatado (II, 2).

c) De diálogos y episodios completos: discusión entre Paulina y Gerardo a propósito del pinchazo y de que el gato le fue prestado a la madre de ella (I,1; págs. 17-18); reproche de Paulina de que se haya retrasado por una mujer (I,1; pág. 18).

H. *Visualizaciones*: hay varias presencias de espacios y de los diálogos que tienen lugar en ellos, que en la obra teatral se sitúan fuera del escenario, como la conversación entre Gerardo y Roberto del comienzo que tiene lugar en la calle (I,1; pág. 16), palabras de Gerardo a Paulina en el dormitorio (I,2; pág. 25). La principal plasmación visual es la escena 3 del primer acto (págs. 33-34), que en la obra teatral tiene lugar en *off*, excepto el final, mientras que en la película se muestran con proliferación de detalles y primeros planos las acciones de Paulina: preparación del cable y de la pistola, cómo golpea, amordaza y ata a Roberto con el cable y con cinta adhesiva, etc.

I. *Clausura del relato*: excepción hecha del epílogo, la obra de teatro termina con el clímax en el que Paulina empieza a contar dándole a Roberto unos segundos para que se arrepienta (III,1; págs. 78-79); esa escena finaliza en suspenso. Por el contrario, tras confirmarse la coartada de Barcelona, la película añade un nuevo interrogatorio en el que Paulina lleva a Roberto al borde del acantilado, lo amenaza con arrojarlo al vacío y parece que el médico hace una confesión verdadera. Al menos Gerardo se la cree hasta el punto de que se dispone él mismo a asesinarlo. Sin embargo, Paulina se acerca a Roberto, corta las cuerdas que lo mantienen maniatado.

do y lo libera. Por tanto, a diferencia de la obra teatral, la secuencia fílmica resuelve el desenlace. El texto de Dorfman en todo momento mantiene la ambigüedad acerca de si Roberto Miranda es o no el médico que torturó a Paulina, mientras la película, aunque sin evidencia absoluta, más bien parece inclinarse hacia la culpabilidad, con lo que no sólo proporciona un desenlace, sino que lo hace en favor del valor de la reconciliación ya implícito en el drama teatral.

En cuanto al epílogo de la obra (III,2), el matrimonio asiste a un concierto en cuyo descanso Gerardo saluda a la gente y habla de los trabajos de la comisión de investigación; regresan a la sala sin ver a Roberto que les sigue y se sienta en su misma fila, unas butacas más allá. Comienza la música y Paulina vuelve la cabeza y ve a Roberto que la mira. La película omite todo diálogo y el descanso del concierto; se limita a un plano con grúa en el que se muestra a los músicos, al matrimonio que se coge de la mano, a Paulina que gira la cabeza y ve en un palco a Roberto con su familia que la está mirando. Un hijo del médico mira a su padre, quien le acaricia la cabeza y, a continuación, mira a Paulina. Ésta y Roberto se miran brevemente y, mientras ella sigue el concierto, su marido vuelve la mirada hacia Roberto con desasosiego, lo que nos puede llevar a la pregunta

¿Es legítimo interpretar que Paulina, como individuo, está en paz consigo misma pues obtuvo su revancha (la confesión de Roberto), mientras que Gerardo como representante social no puede sino sentir vergüenza e inquietud por la impunidad del culpable? La característica ambigüedad polanskiana nos dice que sí» (Moreno, 1995).

Respecto a la obra teatral, la clausura del texto fílmico respeta la estructura de separar conclusión (final de III,1) y epílogo (III,2), pero se desvía en el tratamiento concreto con los siguientes resultados: a) hay una mayor dramatización y tensión del final con la coartada de Barcelona —que viene a ser una especie de «salvación en el último momento» (véase punto 6.4)— y con el interrogatorio añadido; para lograr ese incremento de la tensión se amplía el espacio dramático al exterior del acantilado; y b) hay un tratamiento más sobrio del epílogo que el filme resuelve en un juego de miradas.

Resumen. Aunque hay diferentes acentos, en conjunto, la adaptación cinematográfica de *La muerte y la doncella* es fiel al texto teatral en el desarrollo de la historia, en el espacio dramático, en los personajes, en las relaciones entre los personajes y en los temas que denuncia. El texto fílmico ha potenciado elementos genuinamente cinematográficos como la plasmación visual de acciones equivalentes (huida de Paulina y posterior destrucción del coche), de exteriores en continuidad con el espacio escénico (dormitorio, porche) y exteriores desarrollados según la lógica del espacio (carretera, faro) y añadidos (acantilado), el uso de primeros planos tanto para dar más información (proceso de maniatar a Roberto) como en detalles aparentemente irrelevantes (empleo del cuchillo de cocina para trocear el pollo asado), el montaje de acciones paralelas (diálogo y borrachera de Gerardo y Roberto mientras Paulina escucha, prepara la huida y marcha con el coche), el empleo de música no diégetica con el fin de potenciar los momentos dramáticos y los elementos del

tiempo meteorológico, junto a las acciones (huida de Paulina y destrucción del coche, los dos intentos de fuga de Roberto, disparos fortuitos). En los diálogos hay *compresiones* (acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico), *unificaciones* (acciones reiteradas que aparecen una vez) y *desarrollos* que no indicamos porque son muy abundantes y, como queda dicho, suponen una reescritura total de la obra en el proceso de adaptación, pero que cumplen su objetivo de otorgar mayor explicitación a los temas enunciados y lograr un relato más ordenado. Incluso cabe decir que, en algún caso, el relato fílmico logra mayor coherencia, como al suprimir que Gerardo —para ir con la grúa— deje solo a Roberto ya maniatado en manos de su mujer, quien ha prometido asesinarlo.

8. Modelo de relato breve: *El Sur*

Texto literario: *El Sur* de Adelaida García Morales, 1981 (Barcelona, Anagrama, 1985, 4ª edición).

Texto fílmico: *El Sur* (1983).

Producción: Elías Querejeta, P.C., Chloe Productions y TVE (España-Francia). *Dirección:* Víctor Erice. *Guión:* Víctor Erice, según el cuento de Adelaida García Morales. *Fotografía:* José Luis Alcaine. *Música:* Cuartero de cuerda en Fa mayor de Maurice Ravel; Quinteto en Do mayor de Franz Schubert, Danzas españolas de Granados. *Decorados:* Antonio Belinzón. *Montaje:* Pablo G. del Amo. *Duración:* 93 minutos. *Intérpretes:* Omero Antonutti (Agustín), Sonsoles Aranguren (Estrella a los 8 años), Iciar Bollain (Estrella a los 15 años), Lola Cardona (Julia), Rafaela Aparicio (Milagros), María Caro (Casilda), Francisco Merino (enamorado), José Vivó (camarero), Aurore Clement (Laura), Germaine Montero (Rosario).

Sinopsis argumental. En una casa aislada, junto a una pequeña ciudad el norte de España, a finales de los años cincuenta, el médico y zahorí Agustín convive con su esposa Julia, una maestra represaliada por pertenecer a la causa republicana, y Estrella, la hija de ambos. Agustín es un hombre taciturno y enigmático que dejó su tierra natal, al sur, por desavenencias con su padre. Estrella crece fascinada por la figura del padre, quien le enseña el manejo del péndulo y la lleva consigo para bus-

car agua. Estrella hace la primera comunión y la fiesta es motivo para el encuentro con la abuela y la mujer que crió a su padre. Un día, Estrella encuentra unos papeles donde su padre ha escrito el nombre de Irene Ríos y ha dibujado un rostro de mujer. Posteriormente ve que en un cine se exhibe una película donde trabaja una actriz llamada así y descubre que su padre ha asistido a la proyección. A medida que Estrella crece va distanciándose de su padre, sobre todo desde que trató de huir de la casa familiar. Sin embargo, un día el padre invita a la chica a comer en un restaurante; ella le pregunta por Irene Ríos, pero el padre no se sincera y Estrella vuelve a sus clases. Es la última vez que lo ve con vida. Posteriormente, Estrella deja la casa y se va al Sur añorado...

8.1. Contexto de producción

Víctor Erice (Carranza, Vizcaya, 1940) constituye un caso muy particular del cine español al haber realizado únicamente dos películas de ficción, *El espíritu de la colmena* (1973) y *El Sur*, ambas consideradas como obras maestras.¹ El dato más importante de la producción de *El Sur* es la decisión de Elías Querejeta de interrumpir el rodaje cuando quedaba por rodar la parte de la historia que transcurre en el Sur, concretamente el encuentro de Estrella con Laura (Irene Ríos), con su hermano Octavio (Miguel en el cuento) y con Luis, un hermano de Laura que no existe en el texto original y que iba a ser interpretado por Fernán-Gómez. El texto literario de Adelaida García Morales² es su primera obra publicada, un cuento de 48 páginas fechado en junio-julio de 1981 y aparecido con posterioridad al estreno de la película, en 1985. Al comienzo figura la cita de un verso de Hölderlin, «¿Qué podemos amar que no sea una sombra?», que viene a enunciar el tema del relato.

Como ha contado F. Heredero (Pérez Perucha, comp., 1997, 845-846 y Angulo/F. Heredero/Rebordinos, 1996, 130-136), Víctor Erice ofrece varios argumentos al productor —con quien había colaborado en sus anteriores trabajos para el cine— y acuerdan desarrollar el relato inédito de García Morales.³ El guión original fue escrito por Erice —con la colaboración de Angel Fernández Santos (no acreditado), que trabajó durante dos meses en el proyecto— y tenía una extensión de 395 páginas,

1. Es autor del corto *Páginas de un diario perdido* (1963) —con el que se diploma en la Escuela de Cine—, de uno de los tres episodios de *Los desafíos* (1969), el largometraje documental *El sol del membrillo* (1992), sobre el pintor Antonio López, y de los guiones de *El próximo otoño* (Antón Eceiza, 1963) y *Oscuros sueños de agosto* (Miguel Picazo, 1967). Ha ejercido de crítico cinematográfico en las revistas *Cuadernos de Arte* y *Ensayo* y en *Nuestro cine*; profesionalmente ha trabajado en cine publicitario.

2. Otras obras de esta autora son *El silencio de las sirenas* (1986), con la que obtuvo el premio Herralde de novela, *La lógica del vampiro* (1990), *Las mujeres de Héctor* (1994), *La tía Águeda* (1995), *Mujeres solas* (1996), *Nasmiya* (1996), *El accidente* (1997) y *La señorita Medina* (1997).

3. Basándose en este hecho de que la película se realiza antes de la publicación del relato, Carmen Arocena (1996, 264) sostiene incomprensiblemente que «son las imágenes de Erice las que inspiraron el relato de Adelaida García Morales», lo cual contradice los títulos de crédito y la datación de 1981 que figura en el cuento. Todos los demás autores consultados (Quesada, 1986, 464-465; Pérez Perucha, comp., 1997, 845-846; Angulo/F. Heredero/Rebordinos, 1996, 130-136) mantienen que la película está inspirada en el cuento.

lo que podía suponer una película de una duración próxima a 150 minutos. Se pone en marcha la producción con un presupuesto de casi 95 millones de pesetas, sin embargo, cuando se llevan rodadas 170 páginas del guión y a falta de cuatro semanas, Querejeta interrumpe el rodaje indefinidamente. La explicación de los hechos difiere radicalmente. Según Erice, había un precontrato con TVE para hacer una miniserie de tres episodios que, con el cambio de los responsables de televisión, no llegó a concretarse. El director acepta la suspensión del rodaje con el fin de presentar en Cannes una versión para el cine y con la esperanza de continuar posteriormente y hacer la versión definitiva; como esto no pudo ser, considera su obra como inacabada:

El rodaje fue interrumpido justo después de que la primera parte estuviera completa y no fue continuado debido a una decisión del productor, Elías Querejeta, basada en problemas presupuestarios y concerniente al tiempo de rodaje del film. [...] Tenía la esperanza de que una vez fueran vistos los resultados filmados podría continuar. Desafortunadamente, no sucedió así. He tenido que aceptar, lo que es para mí un penoso hecho, que *El Sur*, por otra parte distribuida como un producto acabado, no está completa desde un punto de vista narrativo» (testimonio recogido por P. Besas y citado por Arocena, 1996, 191-192).

Incluso Erice llega a decir que el estilo moderno (ausencia, fragmentación, espacio vacío,...) que ha sido apreciado en la película es independiente de su voluntad. Por el contrario, Querejeta niega que existiera ningún preacuerdo con televisión y —en declaraciones a Ruiz de Villalobos— defiende su decisión de suspender el rodaje en función de que el material rodado «configuraba ya una película redonda y bellísima, que contenía una narración completa y unos elementos dramáticos bien definidos, suficientes para explicar la atmósfera, e incluso las ausencias, de una forma convincente» (citado por Angulo/F. Heredero/Rebordinos, 1996, 132-133).

La crítica valoró de forma extraordinaria la película, en particular la fotografía de José Luis Alcaine (en la que se han visto influencias de pintores de atmósferas como Caravaggio o Vermeer), el *tempo* del relato, la banda sonora y la interpretación de Icíar Bollaín, la actriz y posterior directora que hacía en este filme su primera aparición.⁴

4. Merece la pena recoger, al menos, un par de opiniones de la crítica: «Erice es un cineasta impresionista, preocupado por suscitar emociones sensoriales en el espectador. La intensidad de la emoción la transmite gracias a la luz, a las lentas transiciones (encadenados, fundidos), a una cuidada banda sonora hecha de silencios, medias palabras o ruidos *en off*. El aumento, la disminución, el cambio de luz dentro del mismo plano produce ámbitos mágicos o místicos. También la relación de los planos entre sí, por esa sintaxis peculiar, produce idéntico efecto. El ritmo, majestuoso y solemne, incita a dejar volar la imaginación, a que el espectador se impregne de ese algo inefable que las imágenes autoriza a adivinar pero que tampoco confirman irrevocablemente» (Ángel A. Pérez Gómez, *Cine para leer* 1983, Bilbao, Mensajero, 1984). «La hermosura del film es indefinible. Hay que verlo y, aun así, a la visión seguirá la mudéz del espectador, porque la historia y su magistral visualización nos sitúan en el borde de lo inefable, más allá de las palabras. Es un film de tan singular belleza que se olvidan y dejan pasar su precipitado final y el apresuramiento con que se cierra la metáfora en que desembocan las últimas secuencias. Quien ame el cine debe sumergirse en esta elegía, que es una de las pocas contribuciones del cine español al espíritu de este tiempo» (Ángel Fernández Santos, *El País*, 25-5-85).

8.2. Segmentación de la película

(Secuencia 1) «Otoño 1957». Habitación, noche. Estrella está en la cama y escucha a su madre llamar a Agustín (su padre). Oye un disparo. La madre telefona al hospital y pregunta por su marido. La criada echa en falta la bicicleta. Estrella se levanta y se sienta en la cama; abre la caja del péndulo (*música*) y cuenta (voz en *off*) que sintió que no volvería a ver a su padre. (*Fundido negro*). (Sec. 2) Estrella cuenta que su padre adivinó que sería una niña cuando su madre estaba embarazada. (*Fundido negro*). (Sec. 3) Tren. Los tres viajan en tren. Estrella (voz en *off*) dice que van hacia una ciudad del Norte rodeada de murallas y con un río. (*Encadenado*). (Sec. 4) Casa «La Gaviota» (*Encadenado*). Agustín trabaja en el hospital (*Encadenado*). Noche. Deja el hospital. (*Encadenado*). (Sec. 5) Estrella se está columpiando, escucha la moto de su padre y sale a su encuentro. Le da una vuelta en la moto. (*Fundido negro*). (Sec. 6) En la casa la madre dice a la niña que no moleste a su padre. Sube con sigilo. Lo espía por un agujero mientras se encuentra en su buhardilla. A Estrella se le cae una pelota y la madre la regaña. (*Fundido negro*). (Sec. 7) Habitación. Noche. Estrella le pregunta a su madre por los experimentos del padre, una «fuerza» que posee y si ella habrá heredado la misma «fuerza». (*Fundido negro*). (Sec. 8) (*Música*) En la buhardilla, Estrella escucha las explicaciones de su padre sobre el péndulo; anda por la habitación y comprueba que el péndulo gira. (*Fundido negro*). (Sec. 9) Campo. Agustín ejerce de zahorí: busca agua para unos agricultores y la niña le ayuda. Estrella cuenta que le parecía normal el poder de su padre. (*Fundido negro*). (Sec. 10) La madre enseña a escribir a Estrella. Su voz en *off* explica que su madre es una maestra represaliada y que tiene pocos recuerdos de ella, que cosía, escribía, barnizaba muebles, leía... (*Fundido negro*). (Sec. 11) Estrella habla del misterio del padre y de que ignoraba su pasado. En el campo, Agustín recoge hierbabuena con Estrella. (*Encadenado*). (Sec. 12) Casa. Nieve. La madre habla del Sur, donde no nieva. Dice que el padre dejó su tierra por desavenencias con el abuelo. (*Música de piano*). Estrella ve fotografías y cuenta que se imaginaba el Sur y que allí sucedió algo que provocó la marcha de su padre. (Sec. 13) Veleta de La Gaviota. (*Encadenado*). Deshielo. (Pasa el tiempo). La víspera de la primera comunión llegan la abuela y Milagros. Estrella explica que Milagros era extraordinaria. (Sec. 14) Habitación. Noche. Milagros le explica a Estrella que Agustín y su abuelo no se entendían por las diferencias políticas y que su padre estuvo en la cárcel después de la guerra. La niña pregunta si su padre asistirá a la primera comunión, pues nunca va a la iglesia. (*Encadenado*). (Sec. 15) Casa. Día. Las mujeres visten a Estrella y se quejan de que Agustín esté en el campo pegando tiros. Estrella sale de casa y se estremece al escuchar los disparos. (*Encadenado*). (Sec. 16) Iglesia. (*Canto religioso*). Las niñas toman la comunión. (*Encadenado*). Al final de la misa, Estrella se acerca a besar a las mujeres y a su padre, que está al fondo. Piensa que ha ido a la iglesia por ella. (Sec. 17) Restaurante. (*Música de pasodoble*). La niña baila con su padre y las mujeres e invitados miran y dan palmas. (Sec. 18) La abuela y Milagros se marchan. Estrella dice que, desde aquel día, cada vez que oyó hablar del Sur recordó a las mujeres. (*Fundido negro*). (Sec. 19) La voz

en *off* dice que descubrió que en la imaginación de su padre había otra mujer. Estrella encuentra un papel con dibujos del rostro de una mujer y el nombre de Irene Ríos en el escritorio de su padre. (*Fundido negro*). (Sec. 20) Pregunta a la madre por Irene Ríos. Estrella dice que mintió y que sospechó (*Fundido negro*). (Sec. 21) Cine. Noche. Estrella (voz en *off*) dice que comprobó que Irene Ríos existía de verdad. Ve el nombre en el cartel de la película *Flor en la sombra*. Mira las fotografías de la película y pide un programa en la taquilla. (Sec. 22) Interior del cine. Agustín está viendo la escena de la película en la que el galán despechado dispara contra el personaje de Irene Ríos, que confiesa que no supo lo que era la felicidad. (Sec. 23) (*Tema de la película tarareado*). Noche. Agustín sale del cine y Estrella le observa escondida. (*Música*). (Sec. 24) En un café, Agustín escribe una carta a Laura (Irene Ríos) donde dice que le gustaría saber que existe. Estrella se acerca al ventanal del café y toca en el cristal. (Sec. 25) Agustín sale del café. La chica dice que recuerda la cara del padre como si le hubieran sorprendido en una falta. (Sec. 26) Casa. Noche. Estrella oye a sus padres discutir sobre una mujer (Irene Ríos). Acaricia al perro. Dice que empezó a cambiar la idea que tenía sobre su padre. (*Música*). Quema el programa de mano de la película. (*Fundido negro*). (Sec. 27) Café. (*Sonidos de piano*). Agustín lee una carta donde Laura le dice que renunció a él hace ocho años a pesar de encontrarse muy sola. Dice que no entiende la carta de Agustín, que tuvo que renunciar al cine, que no ha encontrado el lugar de donde no se quiere regresar y que se ha hecho mayor. Le pide que la olvide. (*Fundido negro*). (Sec. 28) Casa. Noche. Estrella oye a la madre que llama a voces a su marido. (Sec. 29) Noche. Agustín fuma tumbado en la cama en la habitación de una pensión junto a la estación del tren. (*Encadenado*). Duerme. Está amaneciendo, le llaman porque se va el tren, pero no se levanta. (*Encadenado*). (Sec. 30) Regresa a la casa. Estrella (voz en *off*) dice que no le vieron entrar. (*Encadenado*). (Sec. 31) Anochecer. Jardín de la casa. Estrella se está columpiando y ve a su padre en la buhardilla que pasea y la mira. (Sec. 32) Casa. Estrella ayuda a su madre con el punto. Le pregunta por qué su padre está tan raro desde que se escapó. La madre le dice que no hable así y Estrella se va llorando. La madre se queda desliando la madeja de lana. (Sec. 33) (*Música*). Estrella en la buhardilla con el péndulo. La voz en *off* dice que a partir de aquel día su padre no usó el péndulo. (*Fundido negro*). (Sec. 34) Estrella dice que quiso protestar a su manera. (*Encadenados*). Se esconde debajo de la cama. Su madre y Casilda la buscan por toda la casa. Llega la noche y escucha los golpes del bastón de su padre en la buhardilla. Su voz en *off* dice que esperaba que su padre la llamara, pero que aceptó el reto para demostrarle que su dolor era mayor que el de ella. La madre la descubre llorando. (*Fundido negro*). (Sec. 35) Estrella recuerda que deseó crecer y huir de allí. Estrella (ocho años) sale de casa en la bicicleta. (*Encadenado*)(*Elipsis de varios años*) Estrella (quince años) regresa en la bicicleta. (Sec. 36) Estrella llega a casa y ve una pintada: «Estrella te quiero»; coge una carta desde Roma con una foto de Milagros y la abuela. Casilda hace la comida y tararea una canción; le comenta a Estrella la pintada en la tapia. (Sec. 37) Habitación. Estrella saluda a su madre que está en la cama. Ésta le dice que coma sin esperar al padre y le encarga un recado en la farmacia. Llama por teléfono Carioco y le dice que está

harta de él. (Sec. 38) Llega Agustín a la casa y ve la pintada de la tapia. Sonríe. Estrella se pinta los labios en el recibidor y saluda a su padre cuando llega. Sale e intenta borrar la pintada. Se marcha en la bicicleta (*Encadenado*). (Sec. 39) Ciudad. Noche. Cine. Dice que buscó el nombre de Irene en los carteles de los cines (*La sombra de una duda*). Ve una foto suya en el escaparate de una tienda de fotografía. (*Música*). Ve a su padre y se esconde. El padre mira la foto. (*Fundido negro*). (Sec. 40) Estrella en su habitación. Cuenta que escribía en un diario y que hoy, al leerlo, se da cuenta de que aceptaba las crisis de sus padres. (Sec. 41) Dice que no se esperaba la invitación de su padre. Agustín lleva a comer a su hija a un hotel donde se celebra una boda. Hablan de la pintada de Carioco. Estrella le reprocha que beba mucho y Agustín se disculpa por haberla reñido días atrás cuando llegó tarde a casa. (*Música de la boda*). La chica le dice que le hubiera gustado saber quién era Irene Ríos y Agustín (mintiendo) le contesta que conoció a una mujer que se le parecía; no reconoce que escribiera ese nombre. El padre va al baño; regresa y escuchan el pasadoble que bailaron en la primera comunión. Ella le cuenta el episodio del cine y le pide que no vaya a clase esa tarde, pero ella se va y, al salir, ve bailar a los novios. La voz en *off* dice que lo dejó allí solo, abandonado a su suerte y que fue la última vez que habló con él. (*Encadenado*). (Sec. 42) Cadáver junto al río con la escopeta al lado. (*Encadenado*). Estrella en su habitación con el péndulo (*sec. 1*) (*Fundido negro*). (Sec. 43) Veleta. Rótulo de la casa destruido. Jardín. Bicicleta con etiqueta. Objetos de Agustín. Estrella recuerda que se enteró por un recibo que su padre llamó por teléfono al Sur la última noche de su vida. (*Fundido negro*). (Sec. 44) Estrella dormida en la buhardilla. La madre la despierta y le dice que se vaya a su cama. (*Fundido negro*). (Sec. 45) Habitación. Estrella en la cama. Cuenta que a los pocos días se puso enferma y que las horas se hacían interminables. (Sec. 46) (*Música*). Dice que Milagros vino en su ayuda y la invitó a ir al Sur. Estrella se prepara para irse al Sur con la abuela Rosario. Guarda el péndulo y el recibo de la conferencia telefónica. Dice que «estaba muy nerviosa. Por fin iba a conocer el Sur».

8.3. Análisis comparativo

A. *Enunciación, organización del relato y estructura temporal*. Los dos textos son relatos autodiegéticos donde la focalización y la voz narradora corresponden al personaje de Adriana (Estrella en la película). En el cuento, esa voz se dirige en primera persona —a modo de carta o diálogo con un interlocutor ausente— al padre difunto, mientras en la película no se dirige a nadie en particular. La narradora-personaje se sitúa en un tiempo posterior al de la historia, ya concluida. En el texto literario hay una instancia enunciativa absolutamente coherente, con una focalización rigurosamente interna que distingue informaciones, vivencias o comentarios propios del *ahora* narrativo de los propios del *entonces*.⁵ Por el contrario, el texto fíl-

5. Al mismo tiempo que evoca las acciones y vivencias del tiempo pasado, la narradora hace balance y las comenta desde una perspectiva actual; así, por ejemplo, «Cuántas veces lloré si alguna monja se

mico se permite la licencia de incluir secuencias no focalizadas: en algunas se plasman informaciones conocidas por el narrador y, por tanto, son meramente funcionales, como el trabajo de Agustín (sec. 4) o la huida frustrada (sec. 29 y 30), mientras que en otras se proporcionan informaciones que sabe el narrador junto a otras que necesariamente ignora, como el argumento de la película *Flor en la sombra* o el contenido de las cartas (sec. 22, 24 y 27). La voz narradora del texto literario se conserva en el fílmico gracias a la voz en *off* del personaje, prácticamente presente en todas las secuencias, que va contando los sucesos, introduciendo la acción, comentando actitudes de los personajes, proporcionando un sentido a lo que vemos o estableciendo resúmenes.

Todo el relato constituye una analepsis externa, es decir, se narra desde un tiempo indeterminado y posterior al de la historia ya concluida. El lenguaje y las características de la voz narradora implican, en los dos textos, un personaje adulto; es decir, que el tiempo de la enunciación se corresponde a años después del tiempo del enunciado. En el primer párrafo del texto literario la narradora dice que irá a visitar la tumba del padre y en el último que abandonará la casa; en ambos casos refiere esas acciones a un «mañana» tan inconcreto como el hoy desde el que habla; pudiera parecer que ese hoy se ubica inmediatamente tras el regreso de Sevilla; sin embargo, la materia expresiva y la penetración psicológica del narrador exigen una persona adulta y madura, lo que permite suponer que han transcurrido años. En una visión desatenta de la película se podría apreciar que la analepsis es interna y que el momento de la enunciación se corresponde a la muerte del padre, pues la secuencia 1 parece iniciar un *flashback* hasta la 42; es decir, Estrella cuenta su historia en los días posteriores a la muerte de su padre; pero ello no es así porque el timbre de la voz en *off* es notoriamente distinto al de Estrella con quince años y, por la misma razón que en el cuento, la materia lingüística exige un narrador adulto. Por otra parte, esa analepsis está presente en la propia organización del texto literario, que comienza evocando la muerte del padre para ir hacia atrás, llegar al momento de la muerte y continuar con el viaje a Sevilla.

El tiempo del autor literario es junio-julio de 1981 y el del fílmico es del invierno 1982-1983, pues la película se estrena, tras su participación en el Festival de Cannes, en mayo de 1983. El texto literario no proporciona ningún dato para ubicar la historia en un tiempo concreto mientras la película sí lo hace, al indicar que la muerte de Agustín sucede en el otoño de 1957. En ambos casos la historia abarcaría desde unos siete u ocho años antes hasta unos días después.

En ambos relatos el tiempo es discontinuo. En el cuento abundan las referencias temporales de carácter muy vago, como «entonces» (págs. 5, 6, 33 y 34), «por aquellos años» (pág. 7), «una tarde» (pág. 16 y 36), «por aquellos días» (pág. 19 y 21),

acercaba amorosa a mí y trataba de obligarme a jugar con mis compañeras. Pero ése era un paso que no logré dar en los dos primeros años. En el segundo curso de mi estancia en el colegio ya fui capaz de hablar o, más bien, de balbucear alguna que otra palabra como respuesta a cualquier pregunta indiferente. *Pero ¿qué importa ya todo aquello! Ahora casi me alegro.* El silencio que tu nos imponías se había adueñado de nosotros, habitaba la casa, como uno más, denso como un cuerpo» (pág. 29; subrayado nuestro).

«aquella mañana» (pág. 21), «una vez» (pág. 20, 33 y 39), «en aquel tiempo» (pág. 26), «un día» (pág. 27, 30, 31 y 32), «en vacaciones» (pág. 28), «pocos días más tarde» (pág. 31), «aquella tarde» (pág. 35), etc., y locuciones temporales, pretéritos imperfectos, plurales, etc. que denotan acciones reiteradas o frecuentativas como «a veces» (pág. 8, 9, 30, 31, 32), «algunas veces» (pág. 20), «por las tardes» (pág. 9) o «alguna noche» (pág. 33). Esta discontinuidad del tiempo obedece a la percepción de carácter difuso, fragmentario, que tiene del pasado el personaje-narrador, como se aprecia también en el uso reiterado de la fórmula «recuerdo que» con que comienzan varias frases y párrafos (págs. 7, 8, 10, 17, 19, 20, 24, 27 y 34). El texto fílmico emplea, además de la voz en *off*, procedimientos genuinamente cinematográficos para plasmar esa discontinuidad, que tiene como resultado una narración fragmentaria, de sucesos evocados con mayor o menor precisión, como los fundidos en negro (sec. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 18, 19, 20, 26, 27, 33, 34, 39, 42, 43 y 44) que separan las secuencias y los encadenados que denotan elipsis dentro de ellas (sec. 4, 15, 29, 34, 35 y 41) o entre una y otra (sec. 4, 11, 14, 15, 29, 30 y 38); en todos los casos se hacen notar las discontinuidades en la diégesis.

Dentro de esa discontinuidad, en el cuento se especifica que Adriana (Estrella) cumple siete años (pág. 13), tiene nueve años (pág. 25), catorce años (pág. 32) y quince años (pág. 33); en la película hay una elipsis marcada desde que Estrella tiene unos siete años hasta los quince, lo que viene a estructurar la historia en dos tiempos. Evidentemente, ello se debe a la propia naturaleza del lenguaje cinematográfico, que exige poner un rostro distinto a una niña que hace la primera comunión (siete años: Sonsoles Aranguren) y a una adolescente que comienza a relacionarse con chicos (quince años: Icíar Bollaín).

El texto literario consta de 48 páginas de párrafos más bien extensos, sin interrupciones; no tiene una organización precisa, está organizado según una lógica temporal y evoca sucesos sin relación causal entre ellos según un orden aproximado. La mayoría de las frases y párrafos corresponden a la narración de acciones y a descripciones muy breves, de carácter frecuentativo, y a reflexiones de la narradora. No obstante, se narran episodios concretos como la muerte de Rafael (Agustín) (págs. 6-7 y 37-39), la enseñanza del péndulo (págs. 11-12), la celebración del cumpleaños (págs. 13-16), la búsqueda de agua en una finca (págs. 16-19), la primera comunión (págs. 19-24), el descubrimiento de la existencia de Gloria Valle (Irene Ríos) (págs. 25-26), la acción de esconderse debajo de la cama (pág. 30) y la conversación de despedida (págs. 36-37). Esta estructura se mantiene básicamente en el texto fílmico, aunque posee mayor vertebración y, comparativamente, predomina la narración de episodios sobre las descripciones y acciones frecuentativas (sec. 2-5, 10-12, 33). Podemos estructurarlo en los siguientes fragmentos, bien entendido que, en todo momento, subyace el descubrimiento de la personalidad del padre por parte de la niña:

- a) muerte del padre (sec. 1, 42-43);
- b) misterio de Agustín: péndulo, buhardilla, (secuencias 6, 7, 8, 9 y 11);
- c) primera comunión: visita de abuela y Milagros, iglesia, baile (sec. 13-18);

- d) evocación de Irene Ríos (sec. 19-27);
- e) huida de Agustín (sec. 28-30);
- f) Carioco (sec. 36-38); y
- g) conversación de despedida (sec. 41).

Además de las transformaciones y supresiones que se llevan a cabo en el texto literario, los cambios son debidos a la consecución de una mayor dramaticidad.

B. *Supresiones*. Las supresiones más significativas se refieren a personajes —y a las historias correspondientes— y a episodios. De las primeras hay que destacar que el texto fílmico omite por completo toda referencia a la *tía Delia* —hermana de Rafael (Agustín)—, que pasa temporadas con la familia (pág. 5), llega en vacaciones, lleva a Adriana de excursión, es cariñosa con ella, la echa en falta (pág. 31) y se la lleva a Sevilla tras la muerte del padre (pág. 39); y a *Josefa*, una amiga de Teresa (Julia) a quien su marido pegaba y obligaba a prostituirse y a quien Rafael (Agustín) odiaba (pág. 5). Un día se va de la casa (pág. 27), aunque vuelve y Agustín la echa, duerme en la calle y regresa para quedarse (pág. 34). La madre mantiene una buena relación con ella, pues le hace compañía (pág. 8) y es su confidente (pág. 20); es un tanto beata y reza por Rafael porque le falta fe (págs. 7 y 9), lee a la niña vidas de santos (pág. 10), le enseña el catecismo (pág. 19) y se comporta de modo exigente con Adriana (Estrella) (págs. 20-21). Probablemente, estas dos supresiones se deban a la necesidad de concentración de un relato que tiene carácter intimista y a subrayar el aislamiento y la soledad en que vive el trío protagonista; ambos factores ya están presentes en el propio texto literario y no resultarían tan evidentes con esos otros personajes.

También son significativas las supresiones de los episodios en que Adriana y Mari-Nieves tienen un conflicto: en el primero, Adriana va al cine a ver una película sobre Juana de Arco el día que cumple siete años y luego juega con Mari-Nieves, a quien amarra a un árbol, coloca hierba y ramas secas en su base y luego les prende fuego (págs. 14-15); en el segundo, el día de la primera comunión, Adriana se pelea con Mari-Nieves y la arroja a una chumbera por decir que su padre es ateo y se va a condenar (pág. 23). En estos casos, la supresión probablemente obedezca a la necesidad de que el espectador se identifique sin reservas con el personaje de Adriana (Estrella), desde cuyo punto de vista cognitivo y por cuya voz se cuenta la historia, lo que no sería tan fácil si se le presentara desarrollando conductas que manifestasen cierta crueldad; ello tiene como resultado dos rasgos relevantes: en la película, Estrella es mostrada en todo momento como víctima inocente en todos los sentidos y no aparece como heredera del talante antisocial propio del padre, lo que sí se explicita en el cuento, como cuando la narradora le dice al padre muerto:

Porque tú, para los ojos de aquellas otras personas de la casa y sus visitantes, eras un ser extraño, diferente, al que se le sabía condenado, y por eso había que rezar para tratar de salvar al menos su alma. Y yo, de alguna manera, también pertenecía a esa clase de seres. En la voz de mamá me oí llamar “monstruo” y percibí el temor con que ella contemplaba lo que, según decía, yo iba a llegar a ser (págs. 17-18).

O cuando habla de «aquel monstruo que ya veía yo aparecer en mi interior ante la mirada de mamá» (pág. 15).

También se suprime el episodio en que se cuenta que la abuela paterna de Adriana muere y los padres van a Sevilla al entierro; a la vuelta han cambiado mucho (pág. 25); la supresión del suceso en sí no tiene importancia, pero en el texto literario marca un antes y un después para la conciencia de la niña que, a partir de ese momento, ve aumentar el deterioro familiar. En la película se ha buscado un equivalente a la plasmación de ese deterioro con la huida de Agustín (sec. 28-30). También queda omitido el sueño de Adriana a los quince años, cuando es rescatada por su padre de una inundación y desea casarse con él (pág. 33-34); puede entenderse que existe una acción equivalente en el baile de la primera comunión (sec. 17). Otras supresiones son menos importantes, como que la niña juega a esconder objetos en el jardín y el padre los encuentra con el péndulo (pág. 10). Por último, insistir en el hecho de que la película está inacabada y se omite el viaje a Sevilla de Adriana (Estrella).

C. *Transformaciones en personajes/historias*. En el cuento aparecen más explícitos los rasgos que caracterizan a los padres de Adriana y la existencia triste que llevan los tres personajes protagonistas. Así, se indica que la madre odia el trabajo de la casa (pág. 8), se queja constantemente del aislamiento en que vive (pág. 9) y del silencio de Rafael (pág. 20), maldice al marido las noches de insomnio (pág. 25) o confiesa a su hija que el padre nunca la amó (pág. 40). El padre vive una existencia triste «que con los años se fue tornando en una profunda amargura y en una dureza implacable» (pág. 6), aunque algunas veces estaba contento con su esposa (pág. 20), permanece aislado en su estudio (pág. 25), abandonado hasta en la vestimenta y en el aseo personal (págs. 26-27), se vuelve colérico (pág. 27) y pasa el tiempo exhibiendo el sufrimiento (pág. 28). La relación de Adriana (Estrella) con sus padres se expresa a lo largo del texto literario de un modo más amargo y conflictivo que en la película. Concretamente, el filme no hace mención a que los padres no le hablan como castigo (pág. 16), la ignoran (pág. 26), a que Adriana dice no querer a su madre porque ella tampoco la quiere (pág. 21) y considera que es una desgracia para ella (pág. 24); la odió en más de una ocasión (pág. 13), fue encerrada en un cuarto como castigo (pág. 15) y omite que la madre estaba irritada casi siempre (pág. 8). Respecto al padre, se omite la prohibición inicial de que vaya al colegio (pág. 13), que no se interesa por el colegio ni las notas (pág. 29), que Adriana se siente abandonada por él (pág. 27), que le prohíbe ir con las amigas al cine, a una fiesta o de excursión (pág. 31), la pega por encontrarla con un chico paseando (pág. 35); sin embargo, Adriana se convierte en su cómplice al recoger las cartas de Gloria Valle sin que su madre se entere (pág. 26). La película concreta la relación de Estrella con su padre en la fascinación que le produce su personalidad, el misterio de su habilidad como zahorí y de la soledad en que vive y en su relación con Irene Ríos; por el contrario, en el cuento se insiste mucho más en la soledad y el sufrimiento del padre, por cuyas razones la niña se está constantemente preguntando. De hecho, en la última conversación, Adriana pregunta a su padre por este aspecto, mientras en la película se refiere a Irene Ríos.

En conjunto, el cuento subraya la amargura y la tristeza de la infancia de Adriana e insiste en el carácter progresivo que tiene el deterioro de la convivencia y de las personas. Por ello no extraña que se anuncie el suicidio del padre (pág. 27). En la película quedan limados todos estos aspectos y más bien se muestra la soledad del padre y la distancia que mantiene constantemente respecto a las dos mujeres y, como se hace eco Arocena (1996, 270), un sector de la crítica juzga que el suicidio no está suficientemente justificado.

La historia de Gloria Valle (Irene Ríos), la mujer con la que Rafael (Agustín) tuvo una relación sentimental, es conocida por Adriana en el cuento a través de las discusiones de sus padres y de las cartas que recibió su padre (págs. 25-26), mientras en la película la existencia de esa mujer es descubierta por la niña gracias a unos papeles con ese nombre (sec. 19) y a la película *Flor en la sombra* que va a ver Agustín (sec. 21). Esta transformación no es relevante, aunque proporciona mayor protagonismo a la niña y profundiza en la ambigüedad de una mujer que, desde la perspectiva de la niña, puede tener existencia real o ser únicamente un personaje de la ficción cinematográfica. Por otra parte, ese elemento de *cine en el cine* constituye sin duda una huella del autor implícito —ya presente en su anterior obra, *El espíritu de la colmena*,⁶ mediante la cita de *Frankenstein*— y tiene su funcionalidad dentro del texto primero, pues en la secuencia citada el personaje de Irene Ríos muere a manos de un hombre despechado y sus últimas palabras se refieren a que no supo lo que era la felicidad, lo que parece una premonición de la muerte del propio Agustín, que tampoco amó a quien le quiso ni ha conocido la felicidad; si esta hermenéutica es válida, tendría la misma función que en el cuento tiene la amenaza de Agustín de quitarse la vida, que la madre cuenta a Adriana (pág. 27), o el aprecio que dice tener a seguir viviendo, como cuando le comenta a su hija que no se case «aunque sólo sea para tener la libertad de morir cuando quieras» (pág. 28).

En el episodio de la primera comunión hay un cambio importante en la adaptación cinematográfica. El texto literario ofrece un recuerdo sustancialmente negativo de esa vivencia de Adriana, pues da cuenta de las dificultades del aprendizaje del catecismo, del examen de conciencia a que Josefa sometía a la niña (pág. 19), de la preocupación que tiene por la salvación de su padre (pág. 20) y del desayuno festivo que celebran en la casa y que termina con la pelea de Adriana y Mari-Nieves (págs. 23-24). Por el contrario, la película —aunque se mantiene la incertidumbre sobre si el padre asistirá a la ceremonia y al margen de la referencia a los tiros de escopeta— presenta aspectos positivos del episodio, como el encuentro y las confidencias con Milagros (sec. 15) y, sobre todo, el baile (sec. 17).

Hay cambios en los nombres de los personajes —según se indica en la Tabla 9— que parecen tener explicación desde el deseo de distanciarse del texto literario.

6. Los paralelismos entre *El Sur* y este largometraje de Erice son evidentes: en ambos casos hay un relato desde el punto de vista de una niña que trata de descubrir el mundo de los adultos, queda fascinada por el misterio y aparecen cuestiones como la muerte, el pasado, lo prohibido, etc., como ha hecho ver Carmen Arocena (1996, 194-196).

TABLA 9. *Nombres de personajes*

<i>Texto literario</i>	<i>Texto fílmico</i>
Adriana (hija)	Estrella
Rafael (padre)	Agustín
Teresa (madre)	Julia
Agustina (criada)	Casilda
Emilia (criada de Sevilla)	Milagros

Otras transformaciones son mucho menos relevantes. En el relato corto, Adriana encuentra la manecilla de un reloj cuando es adiestrada por el padre con el péndulo (pág. 12), mientras en la película únicamente comprueba que el péndulo gira (sec. 8); en el cuento es Adriana quien busca agua en la finca (págs.), pero en la película se limita a ayudar a su padre (sec. 9); el padre utiliza bicicleta (pág. 8) en vez de moto (sec. 4). También hay cambio en la profesión del padre: de profesor de francés en un instituto (pág. 7) a médico (sec. 4); y en la ubicación de las acciones: la última conversación de Agustín y Estrella en el jardín (págs. 36-37) se traslada al restaurante de un hotel (sec. 41).

D. *Añadidos y desarrollos*. El texto literario tiene escasísimos diálogos (no llegan a ocupar mucho más de una página) y, por tanto, prácticamente todos los diálogos de la película —que, por otra parte, no son muy abundantes— han sido inventados. También se ha añadido la visita de la abuela Rosario y de Milagros para la primera comunión (sec. 13), las confidencias de Milagros, que cuenta a Estrella que su padre estuvo en la cárcel y ha huido de Sevilla por diferencias políticas con su abuelo (sec. 14), lo que corrobora la confidencia de su madre (sec. 12). Aunque no plasmado visualmente, el personaje del abuelo paterno es un añadido relevante en la adaptación. Este añadido puede resultar complementario —y hasta sustituir— a la razón por la que Agustín deja Sevilla, que en el cuento es únicamente la huida de Gloria Valle (Irene Ríos); al mismo tiempo, unida a la ubicación temporal de la historia en los años cincuenta, proporciona a la película una dimensión sociopolítica de la que carece el cuento.

También ha sido añadida la huida del padre, que llega a la estación dispuesto a coger un tren que, finalmente, pierde (sec. 28-30); como queda dicho, estas secuencias vienen a plasmar en una acción concreta las múltiples referencias que existen en el cuento a la amargura y la soledad en que vive Agustín y, en particular, al abandono en que cae el padre (págs. 26-27). El episodio de la primera comunión aparece en la película con los añadidos de Agustín pegando tiros antes de la ceremonia (sec. 15) y del baile (sec. 17).

E. *Clausura del relato*. Como ya queda reiterado, la película no pudo concluirse por desavenencias entre el director y el productor, pero como hemos de juzgar la

obra realmente existente —al margen de las previsiones del guión—, hay que señalar que el texto fílmico omite la estancia de Adriana (Estrella) en Sevilla y los sucesos que tienen lugar allí: descubrimiento de la casa de su padre, informaciones de la criada, encuentro con Miguel y con Gloria Valle (Irene Ríos) y relación de Adriana con Miguel. No obstante, en la película, algunas de las informaciones que obtiene Adriana en Sevilla —como el contenido de las cartas— le son proporcionadas al espectador en las mencionadas secuencias no focalizadas desde el punto de vista de la narradora. A diferencia del texto fílmico, en el literario la narradora protagonista mantiene una mayor distancia respecto a su pasado que, en buena medida, se presenta como superado.

F. *Elementos visuales*. Al igual que hemos señalado el uso que hace el director de los fundidos en negro y encadenados para proporcionar discontinuidad a la historia, también hay que destacar otros elementos fílmicos con los que se ha buscado recrear el espíritu del texto original. En particular, es muy relevante la utilización de la luz y el color: ya el plano inicial en el que la salida del sol va iluminando la habitación de Estrella toma como punto de partida la oscuridad para comenzar un relato que trata de poner luz sobre el pasado del personaje. La fotografía subraya los tonos ámbar, ocre y verdes apagados; en general tiene una luz oscura, mortecina, y abundan las secuencias nocturnas, de atardeceres y con luz invernal. Incluso los exteriores resultan fríos, a veces contrastados narrativamente, como en la secuencia con nieve en que Estrella contempla un Sur imaginado a través de las postales de colorido. El paso del tiempo también queda plasmado visualmente con el cambio de estaciones (sec. 13). Asimismo, hay que destacar el valor simbólico de espacios y objetos. Aunque presente en el cuento, la buhardilla como espacio de lo oculto y del misterio queda plasmada de modo más eficaz en la película, en la magnífica secuencia en que Agustín adiestra a su hija con el péndulo. La veleta con la figura de la gaviota, que corona y da nombre a la casa, es un símbolo de la orientación en la vida de los personajes, de la dialéctica Norte-Sur que está a la base del relato y de la decadencia progresiva que viven la casa y sus moradores. Agustín se suicida junto al río que bordea la ciudad, con lo que se subraya la fugacidad y el discurrir de la existencia. Estrella quema el programa de mano de la película para expresar su impotencia ante el misterio de su padre (sec. 26). Vuelve al cine para ver si logra más información sobre Irene Ríos (sec. 39) y ve un cartel de *La sombra de una duda* que, además de expresar en el título la perplejidad de la protagonista, tiene cierto paralelismo con la relación entre Estrella y su padre, pues se trata de la fascinación de una joven por su tío, un hombre que oculta un misterio.

G. *Conclusiones*. Contra la opinión extendida y la práctica habitual —que hemos defendido en estas páginas— de que resulta más fácil adaptar un texto breve, ya que la duración estándar del texto fílmico permite que no haya supresiones que desnaturalicen la historia original, este caso constituye una excepción, pues posee tantas supresiones y añadidos como si se tratara de una novela. Ello se debe al talante del texto literario, un relato que, mediante la evocación fragmentada e imprecisa de unos cuantos años de la vida de una persona, condensa en muy pocas páginas gran cantidad de acciones.

La adaptación de Erice constituye un caso de adaptación literaria muy libre, ya que, de no mediar alguna referencia, resultaría difícil averiguar que la película está basada en ese relato. La adaptación ha tomado del texto literario los elementos básicos del relato (enunciación con focalización interna, carácter analéptico del relato, sucesión no causal de los hechos), el tema (el proceso que vive Estrella de crecimiento al hilo de la indagación en el misterio del padre), algunos subtemas (el Sur) y episodios (prácticas con el péndulo, primera comunión), pero hay muchas transformaciones en el ámbito de la historia y de los personajes.

9. Modelo de novela cinematográfica: *El tercer hombre*

Texto literario: *The Third Man* (*El tercer hombre*), de Graham Greene, 1950 (Barcelona, Argos Vergara, 1980)

Texto fílmico: *El tercer hombre* (1949)

Título original: *The Third Man*. *Producción:* David O. Selznick para British Lion / London Films (Reino Unido). *Dirección:* Carol Reed. *Guión:* Graham Green. *Fotografía:* Robert Krasker. *Música:* Anton Karas. *Decorados:* Vicent Korda. *Montaje:* Oswald Hafenrichter. *Duración:* 104 minutos. *Intérpretes:* Joseph Cotten (Holly Martins), Trevor Howard (mayor Calloway), Alida Valli (Anna Schmidt), Orson Welles (Harry Lime), Bernard Lee (sargento Paine), Ernst Deutsch (barón Kurtz), Paul Horbiger (portero), Siegfried Bever (Popescu), Erich Pombo (Dr. Winkel), Wilfrid Hyde-White (Crabbin), Herbert Halbik (Hansel).

Sinopsis argumental. Holly Martins es un escritor norteamericano que ha sido invitado a ir a Viena por su amigo Harry Lime a fin de escribir unos reportajes sobre la ciudad ocupada. Al llegar, se entera de que Harry ha muerto atropellado por un coche. Asiste al entierro y habla con Calloway, un militar que le da a entender que la vida de Harry no era muy honrada. Martins sospecha que hay algo raro y pregunta al portero de la casa de Harry, a dos amigos suyos, Kurtz y Popescu, y a Anna, una joven que trabaja en un teatro y que mantenía una relación sentimental con

Harry. Las contradicciones de los testimonios son evidentes y no logra encontrar al tercer hombre que presencié el atropello. El portero de la casa es asesinado y dos hombres de Popescu persiguen a Martins. Este acude a Calloway, quien le informa que su amigo Harry Lime estaba mezclado en un contrabando de penicilina adulterada que ha provocado mayores sufrimientos a niños ya enfermos. Martins se siente atraído por Anna, quien ha sido descubierta con una identidad falsa y por ello amenazada de ser entregada a los rusos. Harry, que había simulado su muerte, se encuentra con Martins y éste queda decepcionado a ver el cinismo y la corrupción de su viejo amigo. Holly Martins hace un pacto con la policía militar para entregar a Harry a cambio de que deje marchar de la ciudad a Anna, pero ésta se niega al canje. Finalmente, Martins lo entrega, dolido por los estragos que está causando la penicilina adulterada.

9.1. Un texto subsidiario

A diferencia del procedimiento habitual de las adaptaciones, en que una obra literaria existente se transforma en guión y en película, en el caso de *El tercer hombre* hay un encargo del productor Alexander Korda, quien le pide al novelista Graham Greene un guión sobre la Viena ocupada por las cuatro potencias tras la II Guerra Mundial. La película sería dirigida por Carol Reed. En el prólogo a su novela, Greene (1980, 8-15) explica que no podía «escribir el argumento de un film sin haber escrito primero un cuento» y, sobre el relato, que será publicado con posterioridad al estreno de la película, Greene y Reed elaboran un guión cinematográfico que rescribe y transforma el texto original. Merece la pena atender al punto de vista de Greene al respecto:

Para el novelista, desde luego, su novela es lo mejor que puede hacer con el tema elegido; por eso tiende a oponerse a muchos de los cambios requeridos para transformarla en un film o en una obra de teatro; pero *El tercer hombre* nunca pretendió ser otra cosa que una película. El lector notará muchas diferencias entre el cuento y el film y no debe imaginar que el autor tuvo que aceptarlas en contra de su voluntad: en muchos casos esas transformaciones fueron sugeridas por el propio autor. El film, en realidad, es mejor que el cuento porque es, en este caso, el cuento en su forma definitiva» (Greene, 1980, 10).

Podemos hablar de novela cinematográfica como el relato de un escritor que da una forma literaria a un argumento sabiendo que esa forma es provisional y condicionada a su puesta en escena filmica, que será la forma definitiva. Novela cinematográfica, argumento o guión literario... puede tener muchos nombres, pero, en todo caso, hay que dejar constancia del carácter subsidiario que tiene el texto literario respecto al fílmico desde su misma concepción y a lo largo de todo el proceso creador. En ese prólogo, el novelista británico explica solamente algunas transformaciones: los cambios de nombres y de nacionalidad de personajes (el inglés Rollo por

el norteamericano Holly, el también norteamericano Cooler por el rumano Popescu —al parecer exigidos por el productor Selznick (Sanderson, 1997)—, la supresión del episodio del secuestro de Anna por los rusos y el final, que en la novela era inicialmente más indeterminado.

El escritor Graham Greene (1904-1991) mantuvo, a lo largo de toda su vida, una estrecha relación con el mundo del cine, desde que en los años treinta hiciera crítica cinematográfica en la revista inglesa *The Spectator*. Su literatura ha servido para películas de reputados maestros como John Ford, Joseph Mankiewicz, Otto Preminger o Fritz Lang; la mayoría de sus novelas han sido adaptadas al cine¹ y él mismo ha trabajado como guionista en adaptaciones de obras propias y ajenas: *Veintidós días juntos* (21 Days Together, Basil Dean, 1938), *Brighton Rock* (John Boulton, 1947), *El ídolo caído* (The Fallen Idol, Carol Reed, 1948), *Saint Joan* (Otto Preminger, 1957) y *Nuestro hombre en La Habana* (Our Man in Havana, Carol Reed, 1960). Por tanto, Greene tiene un conocimiento nada despreciable a la hora de escribir lo que servirá para una película, aunque su experiencia no resulta muy gratificante en las novelas suyas que habían sido adaptadas. Al ver su primera obra en pantalla (*Orient-Express*, 1933), no sólo rechaza la película, sino que se percata de la historia «banal y mediocre» que hay en su novela (Teisseire, 1991). Del director Carol Reed (1906-1976) nos interesa subrayar su colaboración con Greene tanto en esta película como en la anterior, *El ídolo caído*, y en *Nuestro hombre en La Habana*. Frecuentó el género policíaco en estos títulos y, además, en *Larga es la noche* (Odd Man Out, 1947) y en *Se interpone un hombre* (The Man Between, 1953), que ha sido apreciada como una secuela de *El tercer hombre*.

9.2. Análisis comparativo

En el presente caso nuestro análisis comparativo se va a limitar a la estructura del relato, el problema de la enunciación y los elementos visuales del filme.

El carácter subsidiario de cine que tiene la novela se aprecia en la propia estructura del relato. Se trata de un texto breve (123 páginas en la edición citada) y, sobre todo, muy fragmentado: 17 capítulos con una media de poco más de siete páginas por capítulo. Es evidente que una estructura de este tipo se aproxima mucho al guión cinematográfico. Como se ve en la Tabla 10, el orden del relato en los dos

1. Es el caso de *El cuervo* (This Gun for Hire, Frank Tuttle, 1942), que también ha sido adaptada en *Atajo al infierno* (Short Cut to Hell, James Cagney, 1957), *El ministerio del miedo* (Ministry of Fear, Fritz Lang, 1944), *Confidential Agent* (Herman Shumlin, 1945), *El fugitivo* (The Fugitive, John Ford, 1947), basada en una de sus novelas más conocidas, *El poder y la gloria*, *La mano del extranjero* (La mano dello straniero, Mario Soldati, 1954), *Vivir un gran amor* (The End of the Affair, Edward Dmytryk, 1955), *Across the Bridge* (Ken Annakin, 1957), *El americano impasible* (The Quiet American, Joseph L. Mankiewicz, 1958), *Los comediantes* (The Comedians, Peter Glenville, 1967), *Viajes con mi tía* (Travels With My Aunt, George Cukor, 1972), *England Made Me* (Peter Duffel, 1973), *El factor humano* (The Human Factor, Otto Preminger, 1979) y *Cónsul honorario* (The Honorary Consul, John MacKenzie, 1984).

TABLA 10. *Segmentación comparada*

<i>Texto literario</i>	<i>Texto fílmico (secuencias)</i>
Capítulo I	Prólogo: descripción de la ciudad Sec. 1: Martins llega a Viena y se entera de la muerte de Harry Sec. 2: entierro de Harry
Capítulo II	Sec. 1, 2 y 3: Martins habla con Calloway en el bar
Capítulo III	Sec. 4: hotel. Martins reconocido como escritor
Capítulo IV	Sec. 5: encuentro de Martins y el barón Kurtz
Capítulo V	(Sec. 6: hotel. Le dan billete de avión para que se vaya) Sec. 7: encuentro con Anna en el teatro
Capítulo VI	Sec. 11: encuentro con el doctor Winkler
Capítulo VII	Sec. 8 y 15: el portero de la casa de Harry informa
Capítulo VIII	Sec. 13: bar. Martins se entrevista con Popescu
Capítulo IX	Sec. 16: Martins en la casa de Anna Sec. 17: Martins y Anna se enteran del asesinato del portero Sec. 18: Conferencia de Martins
Capítulo X	Sec. 19: cuartel. Calloway explica el contrabando de penicilina
Capítulo XI	Sec. 20: Martins bebe en el bar Sec. 21: acude a casa de Anna y le cuenta el engaño de Harry Sec. 22: al salir de la casa ve a Harry que desaparece
Capítulo XII	Sec. 23: en la calle cuenta a Calloway que Harry está vivo Sec. 25: Anna es llevada al cuartel
Capítulo XIII	Sec. 23: ídem
Capítulo XIV	Sec. 26: visita al barón Kurtz y cita con Harry en la noria
Capítulo XV	(Sec. 24: exhumación del cadáver de Harbin) Sec. 27: Martins se niega a delatar a Harry (Sec. 30: niños enfermos por la penicilina adulterada)
Capítulo XVI	Sec. 31: cita con Harry en el café Sec. 32: persecución por las cloacas
Capítulo XVII	Sec. 33: entierro de Harry

textos viene a ser el mismo. En la película hay secuencias con fragmentos que pormenorizan hechos supuestos o narrados brevemente —como la preparación del asesinato del portero (sec. 14) y la exhumación del cadáver de Harbin (sec. 24)—, otras en que se desarrollan algunas ideas —la visita al hospital (sec. 29)— y otras con episodios añadidos a la novela. Del mismo modo, en la novela hay fragmentos que

no han pasado al filme, como la escala en Frankfurt del viaje de Martins (pág. 17), la detención de Anna por los rusos, etc. Respecto a los añadidos, la película proporciona al personaje de Anna un papel mucho más relevante en la trama, al mismo tiempo que transforma el secuestro por los rusos en ocasión para que Martins colabore con Caloway: registran la casa de Anna y le retienen el pasaporte falso (sec. 9), la llevan al cuartel y la interrogan (sec. 10 y 11), le permiten irse libremente a cambio de que Martins entregue a Harry (sec. 28), pero Anna no acepta el canje y Martins parece volverse atrás (sec. 29).

En principio, el texto literario constituye un relato homodiegético, con focalización interna desde el punto de vista del personaje de Caloway, el militar que ha investigado el contrabando de penicilina adulterada y que ha caído en el engaño de la falsa muerte de Harry. El personaje narrador se presenta como tal en el primer capítulo con un alto grado de autoconciencia sobre su estatuto, ya que habla en primera persona, emplea déicticos para dirigirse al lector, subraya su tarea de intermedio y se permite reflexiones y opiniones acerca de la historia:

He reconstruido la historia lo mejor que he podido de acuerdo con mis propias fichas y con lo que me contó Martins. Es lo más exacta posible. No he inventado una sola línea de nuestros diálogos pero no puedo responder por la memoria de Martins. Es una historia desagradable si se suprime a la joven; sería una historia triste, siniestra, de insalvable melancolía [...]» (pág. 15).

Es decir, que el narrador es un personaje de la historia que se ve implicado en el devenir de los acontecimientos y que se permite no sólo injerencias propias del personaje, sino también valoraciones y juicios desde el conocimiento estrecho de los otros personajes y su experiencia policial.

El protagonista es Rollo (Holly en la película) Martins, de quien el narrador Calloway, como reconoce él mismo al comienzo, es deudor por completo de su testimonio. Hay que subrayar que este narrador es subsidiario del personaje de Martins en cuanto a las informaciones de la mayoría de los hechos y, al mismo tiempo, se sitúa por encima de él al juzgar su personalidad y su actuación a lo largo de la historia. Así el narrador tacha a Martins de mujeriego (págs. 16, 39, 45, 95) y bebedor (págs. 16, 64, 92, 94, 96, 101, 108), lo desprecia como escritor de novelas baratas del Oeste e ignorante de las obras y autores prestigiosos de la literatura actual (págs. 17, 35, 79-82), considera que tiene una personalidad poco firme y conductas incoherentes, lo que expresa haciendo referencia a que Rollo piensa una cosa y Martins la contraria (*sic*) (págs. 28, 34, 44), subraya el carácter aficionado de la investigación policial que lleva a cabo, aunque reconociendo sus éxitos (págs. 50 y 52), insiste en que no tiene dinero y en que los amigos de Harry y otras personas se lo ofrecen (págs. 37, 41), etc. y, lo que es más importante, considera que, en determinados momentos, el testimonio de Martins no es fiable, por ejemplo, el citado «no puedo responder por la memoria de Martins» (pág. 15) o «lo encontré hosco, pero decidido a hablar hasta cierto límite» (pág. 85). La actitud displicente del narrador Calloway hacia el personaje protagonista viene bien resumida al final del relato, cuando con-

sidera que «manejaba muy mal las armas de fuego y carecía de conocimientos psicológicos, pero sabía arreglárselas para escribir historias de *cow-boys* (tener pendiente al lector) y para hablar con las mujeres (no sé de qué)» (pág. 134).

Por otra parte, el narrador no depende de Martins, pues su voz es la de un personaje que participa de la historia y, por tanto, hay hechos que conoce directamente. Así sucede, por ejemplo, con el contrabando de la penicilina adulterada (págs. 89-90); a veces, es la experiencia previa del personaje-narrador la que sirve para rellenar lagunas del testimonio de Martins, como sucede con el desarrollo de la conferencia organizada por Crabbin donde el narrador, a sabiendas de que «Martins no pudo contarme detalladamente esa reunión» (pág. 78), recrea o imagina la intervención de Crabbin basándose en el conocimiento que tiene de este personaje:

Por lo que conozco de Crabbin estoy seguro de que les trazó un cuadro muy lúcido, leal y objetivo de la literatura novelesca contemporánea en Inglaterra [...] Sin duda, tocó al pasar algunos problemas de la técnica, puntos de vista, transiciones, y luego habrá declarado que el debate estaba abierto y podían interrogar a mister Dexter [Martins]» (pág. 78).

La focalización interna se respeta, teóricamente, a lo largo de todo el relato; sin embargo, en la reproducción de diálogos y sucesos, conocidos necesariamente a través de Martins, el narrador-personaje Calloway emplea el estilo indirecto libre otorgando su voz narrativa al propio Martins e instalándose en una ambigüedad difícil de resolver. Podemos ejemplificar con el capítulo IV (págs. 39-43), que cuenta el encuentro de Martins y Kurtz, estas transformaciones del estatuto del narrador. Ya en el primer párrafo se vale del estilo indirecto libre y hace corresponder su yo con el del personaje. Aunque la primera línea y media («Lo que me desagradó de entrada, me contó Martins, fue su peluca») aún señala el nivel del narrador («me contó Martins»), las líneas restantes parecen pertenecer a la voz narrativa de Martins al dar detalles del aspecto físico de Kurtz («Era uno de esos postizos inconfundibles, hecho de pelo lacio y rubio, cortado derecho sobre la nuca y no muy bien sujeto») y, sobre todo en las valoraciones. Cuando el texto dice: «Hay algo extraño en un hombre que no acepta sencillamente la calvicie», ¿a quién pertenece esta reflexión? ¿a Martins, en cuyo caso el narrador se limita a reproducirla, o es una injerencia del narrador añadida al testimonio de Martins o deducida de él?

A continuación viene un diálogo situado en el *ahora* del relato —aunque todo el relato sea en pasado— donde el narrador-personaje Calloway informa de las condiciones en que ha tenido conocimiento del encuentro de Martins y Kurtz. Se hallaba con Martins en el café Old Vienna, sentados en la misma mesa que habían ocupado Martins y Kurtz. Tras un diálogo incidental sobre las chicas y una referencia a Anna Schmidt, comienza a contar el núcleo del episodio con un «Al parecer [Martins] había encontrado a Kurtz sentado en una mesa...» (pág. 40) que viene a mostrar cierta distancia respecto al testimonio y que no resulta coherente con su capacidad para dar cuenta de los contenidos de conciencia del personaje. En el resto del capítulo, la focalización interna parece abandonarse por un punto de vista no foca-

lizado, en la medida en que el narrador se permite conocer el interior de los personajes, incluido de quien no tiene testimonio, como es el caso de Kurtz: «Su mejor amigo —pero Kurtz agregó después de una breve pausa, durante la cual su cerebro registró sin duda el error cometido—, después de usted, por supuesto.» (pág. 40). Sin embargo, el narrador insiste en recordar al lector su papel intermediario y se permite un paréntesis en medio del diálogo para subrayar la diferencia entre el diálogo original y el reproducido por Martins: «(Cuando me repitió la conversación, Martins me dijo: “Como verá, además del dinero colecciono pasajes de vuelta.”)» (pág. 41). Más adelante surge de nuevo la ambigüedad en las siguientes líneas, que comentan un fragmento de diálogo en el que Martins acusa veladamente a los traficantes de penicilina —y, eventualmente, a Kurtz— de la muerte de Harry:

Al terminar su frase [Martins] se dio cuenta de que después de todo, la acusación que había lanzado al azar no había dejado a Kurtz insensible: la prudencia y la sangre fría lo habían petrificado. Las manos del culpable no tiemblan necesariamente y sólo en las novelas una copa se cae y traiciona una emoción. A menudo un gesto calculado revela mejor la emoción. Kurtz terminó su café como si Martins no hubiera dicho nada (pág. 43).

En estas líneas, diríase que el autor implícito disfruta introduciendo ambigüedades. En principio, parecen reflexiones propias de un narrador omnisciente que comenta el diálogo reproducido, a ello se añade el comentario sentencioso «A menudo un gesto calculado revela mejor la emoción», y la referencia «sólo en las novelas una copa se cae y traiciona una emoción» que parece propia de un escritor, del papel que el narrador Calloway está desempeñando. Sin embargo, en el párrafo se establece la perspectiva desde el punto de vista de Martins, quien espera de Kurtz algún tipo de reacción a sus palabras acusadoras y, por otra parte, el propio Martins es en la diégesis un escritor, lo que justificaría la referencia a las novelas.

Esta ambigüedad deviene clara contradicción en el episodio citado de la conferencia organizada por Crabbin. Como queda dicho, el narrador Calloway declara que Martins no le contó los detalles y, sin embargo, no sólo incluye apostillas como que en el coloquio intervino una mujer «que llevaba un sombrero marrón y una tira de piel alrededor del cuello» (pág. 78), sino que el rechazo del público a las contestaciones de Martins —cuyo pseudónimo como autor de novelas baratas, Buck Dexter, ha sido confundido con el de un escritor respetable, Benjamin Dexter— y a su ignorancia sobre Virginia Woolf o James Joyce, percibido con disgusto por Martins, es interpretado por el narrador como un éxito: «No se daba cuenta, pero estaba causando una impresión enorme. Sólo un gran escritor podía tomar esa actitud arrogante tan original» (pág. 80). Esta perspectiva narrativa, obviamente muy próxima al narrador omnisciente, también se emplea para hacer sumarios explicativos del momento que vive el personaje, como cuando achaca el fracaso de la conferencia a que «había sido un día terriblemente lleno: había bebido demasiado con el coronel Cooler, se había enamorado, habían asesinado a un hombre» (pág. 80).

Los estudios teóricos sobre el estilo indirecto libre no se ponen de acuerdo en

las condiciones en que habría cambio de focalización e insisten (Genette, 1989, 229; Garrido Domínguez, 1993, 271-275) en la ambigüedad de la superposición de voces en este discurso en el que el narrador deviene un ventrilocuo:

Es preciso admitir un mayor o menor grado de ambigüedad como rasgo diferencial de un procedimiento que, deliberadamente, mezcla el discurso del narrador y el discurso del personaje o, mejor, un discurso pensado, sentido o hablado de otro sin hacerse claramente responsable de esta operación y, por si fuera poco, incorporando en bruto tantos elementos del discurso original (Garrido Domínguez, 1993, 271-275).

En definitiva, la enunciación en *El tercer hombre* se establece a partir de un narrador homodiegético que se corresponde al personaje de Calloway, cuyo estatuto —reiteradamente afirmado en el propio texto— resulta, en determinados fragmentos, equívoco. Respecto al personaje protagonista, del que básicamente es subsidiario en su testimonio, mantiene una distancia o desidentificación fundamental. La adopción de esta instancia enunciativa tiene una consecuencia estética de enorme relieve para el propio relato y para la adaptación cinematográfica pues, como ha señalado John D. Sanderson (1997), el punto de vista narrativo del militar Calloway «propicia una perspectiva exclusiva de un hombre estricto cumplidor de la ley que nos transmite, no sólo su lucha contra el crimen, sino la impresión de que el orden y la justicia ya han sido restaurados cuando comienza su narración».

Por lo que se refiere al texto fílmico, se ha renunciado a la voz narrativa de Calloway, a pesar de que la voz en *off* que introduce el relato puede identificarse con él. Esa voz, tras informar sobre el momento histórico y la vida de la ciudad, dice «yo quería hablarles de otra cosa, de un americano llamado Martins...» lo que parece responder a una forma narrativa personal, pero no hay otros indicios de tal cosa en el resto del texto. A diferencia de la novela, hay una simpatía o identificación de la instancia enunciativa con el personaje protagonista de Martins y el enunciado fílmico en ningún momento se sitúa por encima del personaje mediante recursos similares a los indicados más arriba del texto literario. Como quedó dicho en su momento, salvo por la inclusión de fragmentos en *off*, el texto fílmico carece, estrictamente hablando, de voz narrativa y se acepta la convención de que si existe la mencionada identificación y el narratorio obtiene toda la información al mismo tiempo que el personaje, podemos decir que hay una focalización interna, como sucede en esta adaptación cinematográfica. Únicamente hay dos momentos de la historia en que Martins no es testigo directo, cuando la policía militar se lleva a Anna al cuartel para interrogarla (sec. 10 y 12 y 25), pero en ambos casos Martins espera fuera o tiene información puntual de lo sucedido.² Esa focalización desde Martins no es sólo cognitiva, sino también estrictamente visual en varios planos a lo largo de todo el texto (por ejemplo, en la sec. 1, cuando el portero le informa de la muerte de Harry) y auditiva a lo largo de todo el filme, pues Martins no comprende las

2. A ellos hay que añadir otro meramente funcional, como la preparación del asesinato del portero (sec. 14).

conversaciones en alemán. Aunque Sanderson (1997) considera que el director se salta la convención del cine clásico de Hollywood por la que los extranjeros hablan perfectamente inglés, esto es verdad sólo a medias, pues personajes como Anna, Popescu y Kurtz se expresan con fluidez en ese idioma. Por tanto, en la adaptación al cine de *El tercer hombre* hay un cambio radical en la instancia enunciativa que pasa de ser una focalización interna desde el personaje de Calloway a otra desde el de Martins. Este cambio tiene mayor importancia en tanto que en el primer texto no hay una identificación con el protagonista Martins, mientras en el segundo sí; ello supone en el texto literario un relato más distanciado, con elementos irónicos, a lo que también contribuye la narración en pasado, que proporciona al relato un efecto anticlimático que no existe en la película, dotada de mayor tensión dramática.

Si enumeramos someramente los temas y el mundo propuesto en *El tercer hombre*, tenemos la desorientación, la corrupción, la instauración de un orden militar que se vive como amenaza, la profunda decepción por la figura de un amigo que se ha convertido en un criminal, los personajes que parecen marionetas del destino, la dificultad para la indagación de la verdad, el mundo caótico de la Viena de postguerra, etc. Estos temas son plasmados con elementos de la historia —comunes a la novela y a la película— y, en el caso de Greene, el autor implícito emplea básicamente al narrador Calloway que, en diálogos, comentarios irónicos y descripciones, se sitúa por encima de los personajes.³ La película no se vale de la nueva instancia enunciativa para ofrecer una misma visión un tanto amarga de la realidad mostrada, sino que se basa en los elementos visuales y sonoros que indicamos brevemente a continuación. Las localizaciones y decorados sitúan la acción en una ciudad con calles destruidas y escombros. Es un espacio inhóspito, con una presencia agobiante de militares, donde los escasos lugares de ocio (cafés, cine) están habitados por la presencia amenazante de criminales y/o se encuentran semivacíos (parque de atracciones). Quedan vestigios del buen gusto y la entidad artística de los edificios que, en este momento, revelan su decadencia (bar de arcos y bóvedas, vivienda de Anna). Y, debajo de la ruina de la ciudad, el mundo subterráneo de las cloacas, espacio de oscuridad y amenaza, de huida hacia la nada, de cárcel insospechada (plano de los dedos que tratan de levantar la alcantarilla), laberinto donde esconderse y, paradójicamente, sin salida, cataratas de aguas fecales y residuos humanos; auténtica metáfora del relato en su conjunto, narrado visualmente con un enorme poder de sugestión que ha hecho de la penúltima secuencia de esta película toda una referencia fílmica y cinéfila.

En la banda sonora destaca la poderosa y enigmática música de Anton Karas: un tema que se ha hecho famoso, probablemente por el desasosiego que es capaz de provocar tanto por la inusual melodía —en las antípodas de la música de cine— como por el timbre de cítara. Además de la función habitual de anticipar o subrayar los momentos dramáticos, en determinadas secuencias abunda en el carácter caótico del mundo representado y hay que subrayar que no en vano aparece la cítara en

3. Quizá con la excepción de Anna, el narrador no tiene piedad con ningún otro, ni siquiera con él mismo, pues la última frase de la novela es: «Pobres todos nosotros si lo pensamos bien».

primer plano en los títulos de crédito al comienzo del filme. Pero también tienen relieve los ruidos —el tren fuera de campo, las pisadas y los golpes que resuenan en las calles vacías o amplificadas en las cloacas— y las diferencias lingüísticas como expresión de la división entre los ciudadanos del lugar, que hablan alemán, y de los ocupantes y transeúntes, que se expresan en inglés, y, en general, del babel humano en que se ha convertido la Viena de postguerra. La mayor parte de la acción tiene lugar de noche (19 de 33 secuencias) o en espacios oscuros, lo que supone, respecto al original literario, una intensificación de los temas enunciados (amenazas, corrupción, engaño, penuria económica, etc.). No abundan los primeros planos, pero a veces basta un breve inserto para proporcionar información valiosa, como aquel en que aparece un pollo asado en casa de Winkel que, en el contexto de penuria de postguerra, da a entender —antes de toda otra información— la corrupción del personaje. En varios momentos (sec. 1, 5, 8, 18, 20, 22, 30, 31) hay encuadres con inclinación lateral que resultan fotogramas de la inestabilidad del mundo propuesto. En conjunto, el estilo visual de *El tercer hombre* ha sido apreciado como próximo al barroquismo de Orson Welles, razón por la cual su presencia como actor ha sido sobrevalorada.

10. Modelo de novela: *La colmena*

Texto literario: *La colmena*, de Camilo José Cela, 1951 (Alfaguara, col. «Bolsillo», 1994).

Texto fílmico: *La colmena* (1982).

Producción: José Luis Dibildos para Ágata Films/TVE (España). *Dirección:* Mario Camus. *Adaptación, guión y diálogos:* José Luis Dibildos, basado en la novela original de Camilo José Cela. *Fotografía:* Hans Burmann. *Música:* Antón García Abril. *Decorados:* Ramiro Gómez. *Montaje:* José María Biurrun. *Vestuario:* León Revuelta. *Canciones:* «Ojos verdes» (Valverde, León y Quiroga), «Mi caravana» (Berki y Sedano), «La Lirio» (Ochaíta, León y Quiroga), «A media luz» (Leuzi y Donato). *Duración:* 112 minutos. *Intérpretes:* Victoria Abril (Julita), Francisco Algora (Ramón Maello), Rafael Alonso (Julián Suárez, «La fotógrafa»), Ana Belén (Victorita), José Bódalo (don Roque), Mary Carrillo (doña Asunción), Queta Claver (doña Matilde), Luis Escobar (don Ibrahim), Fiorella Faltoyano (Filo), Agustín González (Mario de la Vega), Emilio Gutiérrez Caba (Ventura Aguado), Rafael Fernández (Padilla), Charo López (Nati Robles), José Luis López Vázquez (Leonardo Menéndez), Mario Pardo (Rubio Antofagasta), Encarna Paso (madre de Victorita), María Luisa Ponte (doña Rosa), Elvira Quintillá (doña Visi), Francisco Rabal (Ricardo Sorbedo), Antonio Resines (Pepe «el astilla»), José Sacristán (Mar-

tín Marco), José Sazatornil (Tesifonte Ovejero), Concha Velasco (Purita), Manuel Zarzo (Consorcio López), Luis Barbero (Pepe), Roxana Caskan (la Uruguaya), Luis Ciges (don Casimiro), Raúl Fraire (padre de Victorita), Marta Fernández Muro (Amparito), José Vivó (usurero).

10.1. Una obra emblemática

No podemos, en este capítulo, desentrañar una novela tan estudiada, traducida y divulgada como *La colmena*, ni tampoco dar cuenta de lo que supone en el panorama literario y cultural de la postguerra española. Remitimos al lector a dos buenas introducciones al texto celiano (Jorge Urrutia, 1988; Raquel Asún, 1989) y al número monográfico de *Ínsula* (nº 518/519, febrero-marzo de 1990), por citar sólo algunos entre los muchos ensayos que ha suscitado la novela. Para el proceso de adaptación cinematográfica, será pertinente llamar la atención, siquiera brevemente, sobre aquellos elementos que más se pueden resistir a la traslación y, por tanto, resultan más significativos de las opciones estéticas del autor fílmico, tales como el narrador (punto de vista, enunciador), la estructura temporal de la novela, la estructura narrativa y el carácter cinematográfico que se ha atribuido al texto literario.

La identificación del cineasta con el texto celiano es coherente con el realismo en que se inscribe tanto el cine de Camus como la obra literaria. *La colmena* se puede comprender como una novela realista y aun tremendista, cuyo éxito promueve el llamado realismo crítico de la generación de los 50 (Aldecoa, García Hortelano, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Juan Goytisolo...). Ese realismo, que renueva la tradición española del género, presenta como su característica más señalada el compromiso con la realidad —que muestra en sus aspectos más crueles— y la renuncia a toda forma de dulcificación literaria; el propio escritor explica que «la literatura es un engaño, un fraude más en la larga serie de fraudes con que la vida de los hombres es atenazada» (Asún, 1989, 17). Como resume bien Raquel Asún (ibídem),

En el mundo de la novela de postguerra Cela se convertía sin vacilaciones en el primer defensor del realismo que se expresaba, en la creación y fuera de ella, como escritor comprometido ética y estéticamente con un mundo que exigía no sólo ser reconocido sino trasladado a la literatura sin subterfugios, sin trampas sentimentales o idealizadoras, sin las traiciones de la suplantación.»

Aunque pudiera parecer que el caos temporal y el abigarramiento de personajes y acciones de la novela responden a una escritura espontánea y aun torrencial, lo cierto es que Cela publicó un artículo en *Arriba* en 1946 donde aparecen, con cambios de nombres, algunos fragmentos de *La colmena*, concretamente las viñetas 14, 12, 25 y 18 del capítulo IV; y el propio novelista, en el apéndice titulado *Historia incompleta de unas páginas zarandeadas* —que figura en la edición de la novela preparada por Jorge Urrutia para Cátedra (1988, 347) y que el nobel escribió en

1966 en la revista *Papeles de Son Armadans*— ha relatado que hizo cinco redacciones. Estos datos muestran la preparación concienzuda de la obra.

Con demasiada precipitación se ha juzgado que *La colmena* es un relato objetivo con un narrador omnisciente. Incluso se ha llegado a afirmar (Gil Casado) que se encuentra dentro de las novelas que «no dejan que los sentimientos del autor aparezcan» (Sala Valldaura, 1990). Pero esta impresión es falsa, ya que el realismo de la obra se aleja de todo costumbrismo y la voz narradora se hace presente constantemente a lo largo del relato con diversos procedimientos, bastantes de los cuales, precisamente, son apreciados como innovadores en la técnica narrativa. Alarcos Llorach (1990) considera que «Cela ha configurado al narrador del relato como omnisciente y objetivo, pero no exento de juicio estimativo»; para Raquel Asún hay una dualidad en el narrador de la novela que «hace convivir al fotógrafo que registra con el autor que traduce literariamente sus opiniones» (Asún, 1989, 44); y Jorge Urrutia (1988, 26) subraya que «las propias opiniones del novelista nunca quedan fuera del discurso novelesco. Todo él, de hecho, se orienta y matiza a partir de la ideología del novelista y de una toma de postura ética.» Tanto este estudioso como Raquel Asún (1989, 48 y sigs.) y Sala Valldaura (1990) pormenorizan los procedimientos empleados por el autor por los que se hace presente en el texto como narrador que ironiza sobre los personajes, sus nombres y las situaciones, interrumpe las descripciones con comentarios, hace referencias al propio texto, se dirige a los lectores, emplea habitualmente el contraste lingüístico... que tienen como resultado un distanciamiento crítico —no exento de humor— que revela el talante amargo que destila todo el relato.

En cuanto a la estructura temporal, la acción de la novela transcurre en dos días consecutivos y la mañana de una jornada varios días después, pero hay una deliberada dislocación temporal mediante las acciones simultáneas, la duración múltiple, los cambios de enfoque y la yuxtaposición de planos. Este peculiar tratamiento del orden del relato ha sido interpretado de manera diversa. Alarcos Llorach (1990) entiende que «la destrucción del tiempo, o mejor, su disolución en un móvil circuito estático, contribuye a adensar la impresión agobiante de la eternidad en un ámbito clausurado»; Raquel Asún (*op. cit.*) considera que el desorden cronológico depende de la simultaneidad y el sincronismo como recursos literarios que «permiten abarcar la colectividad en distintos momentos sin renunciar al análisis del detalle concreto».

Gonzalo Sobejano considera que hay un tema dominante en cada uno de los capítulos (I, humillación; II, pobreza; III aburrimiento; IV, sexo; V, encubrimiento y VI, repetición), lo que le permite establecer una sucesión causal en el orden del relato (Urrutia, 1988, 31; Asún, 1989, 35 y sigs.). Es decir, que la alteración del orden narrativo no se debería exclusivamente a un modo de significar el caos cronológico, sino a la necesidad de «manipulación de la historia para obtener el discurso», como precisa Jorge Urrutia (*op. cit.*).

La obra de Cela es *cinematográfica* en la medida en que —como en otras muchas— los fragmentos dialogados abundan más que los narrativos, descriptivos o digresivos. Pero, al margen de esta consideración de carácter general, algunos críti-

cos y estudiosos han apreciado rasgos de técnica cinematográfica aplicada a la literatura. El propio novelista ha contribuido a esta apreciación caracterizando su obra como la observación objetiva de la realidad: «Lo que quise hacer no es más que lo que hice, dicho sea con todos los respetos debidos: echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante» (Asún, 1989, 19). Así, José María Castellet propone el propio lenguaje cinematográfico como clave de la estructura narrativa: «Quizás, mejor símbolo, mejor imagen que la del espejo o la maquinilla fotográfica, sea el de una cámara de cine. La obra resultante, como una película, habrá de valorarse en su aspecto formal, por la buena o mala técnica de sus encuadres, por el montaje conjunto de sus planos» (Urrutia, 1988, 22); y Vicente Guillot (1995, 39) dice que con la estructura de viñetas o secuencias «Cela está haciendo uso de una técnica propiamente cinematográfica». Platas Tasende (comp., 1994, 266) considera que el modo narrativo de la novela

se asemeja al del cine en cuanto que el narrador no está situado en una atalaya observando cómo la historia transcurre en el paisaje que desde ella divisa sino que se mueve por el espacio con sus personajes para captar mejor su devenir y sus relaciones, como un documentalista gráfico que pretende registrar en instantáneas momentos del acontecer diario.

También Paul Illie, apoyado por esas palabras de Cela, ha subrayado el carácter cinematográfico de la novela, refiriéndose al montaje de viñetas, semejante al de planos de un filme (Utrera, 1990). Sin embargo, Jorge Urrutia se resiste a considerar que el fragmentarismo y la simultaneidad presentes en las obras literarias sean rasgos determinantes de lo fílmico y pone como contraprueba el hecho de que esas características no aparecen en las adaptaciones cinematográficas correspondientes (Urrutia, 1988, 23-24). No pocos críticos también consideran que el texto novelístico tiene cualidades cinematográficas, aunque haya diferencias y, sobre todo, inconcreciones a la hora de establecerlas (Deveny, 1988; Arribas, 1983; Quesada, 1986, 360-362). En todo caso, además de los elementos propios de la técnica narrativa, habría que considerar la temática del cine: referencias a películas, actores y actrices, locales (Mínguez Arranz, 1998, 143-146).

10.2. Segmentación comparativa

Antes de proceder a considerar los procedimientos de adaptación, hemos elaborado un cuadro donde se establecen las correspondencias entre las secuencias fílmicas y los fragmentos literarios y se indican, de forma resumida, las transformaciones más relevantes. Hemos numerado los capítulos de la novela en romanos y, dentro de cada capítulo, los fragmentos en arábigos. No obstante, dada la diversidad de numeraciones de estos fragmentos, indicamos las páginas de la edición que manejamos (Alfaguara, col. «Bolsillo», 1994).

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
(1) Café de doña Rosa. Don Ricardo explica a Maello, en presencia de Rubio Antofagasta, los elementos de toda novela: planteamiento, nudo y desenlace.	Añadido
(2) Trastienda del café. Noche. La radio transmite un parte de guerra de las Fuerzas Armadas alemanas. Doña Rosa está haciendo cuentas en la mesa camilla, se levanta y se acerca a la radio.	I, 41 (pág. 56)
(3) Café. Llega Mario de la Vega. Doña Matilde y doña Asun hablan en una mesa; la primera se queja de la permisividad moral en los cines. Llamam a Suárez al teléfono. Doña Rosa se queja a los camareros de la poca consumición. Llega Martín Marco a la mesa de los poetas y dice que no tiene dinero para un café, pero Ricardo lo pide reflexionando «Dios proveerá. Y eso se lo dice un agnóstico». Se sienta. Leonardo llama a Julián Suárez que viene del teléfono y le explica que está gestionando un empleo en sindicatos para Pepe. Llama a Padilla. Don Ricardo explica a Maello que debería fumar. Mario de la Vega fuma un puro y la mesa de los poetas queda asombrada; Rubio Antofagasta le comenta lo bueno que debe ser el puro y De la Vega se burla y le dice que si quiere uno que trabaje. Acaba por dárselo. Don Ricardo invita a sentarse a don Ibrahim cuando lo ve aparecer en el café. Le presenta a Martín Marco y le hace repetir el discurso preparado para cuando ingrese en la Academia. Todos simulan asombro (y consiguen que les pague la consumición). Padilla le dice a Leonardo, mientras le limpia los zapatos, que el tabaco de colillas lavado huele a vinagre. Le da una propina, pero no le paga los pitillos ni el servicio. Padilla se va y le llama la señorita Elvirita, quien le pregunta por una carta que envió a través de él. Don Ricardo pide una jarra de agua con hielo y bicarbonato; don Ibrahim continúa el discurso e invita a los literatos.	I, 33 (pág. 48) I, 18 (pág. 26) I, 19 (pág. 29) Añadido Añadido Añadido I, 13 (págs. 21-22) II, 33 (pág. 92) Traslación III, 4 (pág. 114) I, 40 (pág. 54) I, 6 (págs. 14-15) Añadido
(4) Casa de Filo. Martín Marco acaba de comer un huevo frito y se pone ropa limpia en casa de su hermana Filo. Hablan de Roberto, el marido de Filo, con quien Martín no se lleva bien. Filo le pide un verso a Martín para su cumpleaños; dice que cumple treinta y cuatro años y que ya es vieja y sólo le queda esperar. Martín la anima y le dice que le hará un verso.	II, 11 (pág. 72); II, 14 (págs. 76-77) Desarrollo
(5) Billares. Pepe y Julián Suárez juegan. Suárez le mira (embelesado) y le llama guapetón. Los jugadores de la mesa vecina se burlan de Julián y le insultan (por homosexual) cuando toquetea a Pepe.	II, 35 (pág. 95); II, 43 (pág. 105) Transformación de espacio

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
(6) Portal de la casa de vecinos. Noche. Ventura y Julita se besan. Entra Victorita, se sorprenden y les interrumpe. Victorita llega a casa. Su madre le recrimina la tardanza y que ande con un novio tísico. Discuten acaloradamente. La madre la amenaza con echarla de casa si queda embarazada y, como la joven contesta, la abofetea. El padre le dice a su esposa que la deje. Victorita se sienta en la cama y llora.	Añadido IV, 2 (págs. 158-159)
(7) Calle. Noche. Martín Marco camina con frío. Compra castañas.	II, 13 (pág. 74)
(8) Casa de Filo. Roberto está trabajando y Filo le lleva café. Se va la luz y Filo le dice a su marido que se vayan a dormir.	II, 16 (pág. 78)
(9) Calle. Unos hombres se acercan y preguntan cuánto cuesta el rato y les dicen que tres duros. Al tiempo, llega Martín Marco. Burdel. En la cocina, las prostitutas juegan al parchís, se calientan a la lumbre o dormitan. Una está leyendo. Entra a la cocina. Suena el timbre y algunas salen. La patrona, doña Jesusa, le indica a Martín qué habitación está libre y se dirige a ella. Habitación. Martín se descalza y se acuesta vestido. (Tiene frío). Se oye un gato.	Añadido Visualización IV, 40 (pág. 205)
(10) Pensión de doña Matilde. Los clientes y la patrona están comiendo. Don Leonardo imita a un actor recitando a Calderón y explica su trabajo como jefe de la claque. Se encuentra una piedra en las lentejas. Don Ventura dice que lo peor son los bichos, que no se notan. Doña Matilde rechaza la acusación. Don Leonardo va a la cocina para hacer jabón con aceite y sosa; entretiene a la chica de servicio y roba un huevo que se come crudo, tras pinchar la cáscara con el alfiler de la insignia de ex-cautivo.	Añadido
(11) Café. Llega don Ricardo y se le cae un mendrugo de pan al quitarse el abrigo. Lo recoge y lo limpia. Maello y Rubio Antofagasta escriben con dedicación: explican que se han convocado unos Juegos Florales en Huesca. Don Ricardo pide un papel a Maello; luego un café y bicarbonato a Pepe, el camarero. Don Leonardo le dice a Tesifonte que no fume y que le ceda la tarjeta de fumador. Se va y le deja que pague el café. Tesifonte mira a Elvirita. Doña Rosa se queja de que los camareros no hacen prosperar el negocio. Leonardo se acerca a Mario de la Vega y le enseña una pluma Parker auténtica recién llegada del extranjero. Se la vende por doscientas pesetas. De la Vega le invita a una copa de ojeón, que «aleja el espectro de la impotencia». La señorita Elvira le pide a Padilla dos (cigarrillos) <i>tritones</i> y le da recado para que el violinista toque «Ojos verdes». Tesifonte se le acerca y le da fuego.	Añadido Añadido. V, 17 (pág. 240). Transformación I, 19 (pág. 28) I, 7 (pág. 16) Traslación I, 23 (págs. 37-38) Transformación

Texto fílmico

Texto literario

- | | |
|--|--|
| Doña Matilde le comenta a doña Asun que Elvirita tiene más conchas que un galápago y que no es como su hija Paquita, que vive con un hombre casado, pero de una manera formal. | I, 35 (pág. 50) |
| (12) Parque. Don Ventura y Julita pasean y se quejan de que no tienen sitio para su intimidad amorosa. Él le propone ir a una casa (de citas) de confianza donde no tiene más que dar la contraseña Napoleón Bonaparte, pero ella se muestra remisa y le pregunta que si se lo diría si la dejara de querer. | III, 4 (págs. 114-115)
Añadido
Desarrollo |
| (13) Casa de doña Visi. Ella lee en una revista los donativos a un santo y las gracias obtenidas o pedidas. Explica a Filo que su hija tiene un novio que prepara oposiciones a notarías. El marido, Roque, trabaja arreglando un aparato. El loro de la vivienda vecina grita «Julián, indecente»; doña Visi se acerca a la ventana del patio y ve al loro, regresa y le dice a su marido que le va a denunciar. El marido se va a escuchar las noticias de la BBC de las seis. Luego le pide a Filo que su marido Roberto avale a Roque, que está pendiente de un expediente de depuración, pues votó a Azaña en 1936. | III, 9 (pág. 122; 124); V, 24 (pág. 248)
Traslación
III, 21 (págs. 148-149)
Añadido |
| (14) Salón de baile. Victorita baila (con desgana y a sueldo). Cuando acaba la pieza, Tesifonte se le acerca, le da un vale y baila con ella. Se arrima y la pisa. | Secuencia añadida |
| (15) Calle. Noche. Un policía para a Martín Marco y le pide la documentación. El poeta dice que no la tiene, pero se justifica con que le conocen en la casa vecina (burdel) y con que colabora en la prensa del Movimiento. Saca el artículo y el policía le dice que se vaya a dormir. Martín se para y se apoya en la verja. | IV, 32 (págs. 195-196) |
| (16) Tienda de ropa. Doña Matilde se acerca a Victorita y le propone ganar un dinero fácil para sacar adelante a su novio enfermo. | III, 16 (pág. 136).
Traslación. Transformación |
| (17) Casa de citas. Don Ventura llega y accede con la contraseña. Dice que viene enviado por don Leonardo. Julita sube por la escalera, llama a una puerta y dice «Napoleón Bonaparte». Le contestan que la casa de citas es un piso más arriba. Habitación. Ventura y Julita tienen frío y se quitan la ropa dentro de la cama con prisas. Julita le frena en sus caricias y le pregunta si la quiere. Ventura le pide verla desnuda y ella se muestra remisa y le pide que apague la luz. Ventura coloca su camisa en la bombilla para tamizar la luz. Julita se levanta y accede a mostrarle su cuerpo un momento porque hace mucho frío. Se acuestan, pero la camisa se quema y cae ardiendo sobre la cama. Ventura le echa una palanga de agua y la empapa. | Añadido
Añadido
Traslación
III, 19 (pág. 145)

Desarrollo
Añadido |
| (18) Pensión de doña Matilde. Paquete en la habitación de Ventura. Se oye la flauta de un afilador. | Secuencia añadida |

*Texto fílmico**Texto literario*

Tesifonte fuma en el retrete.

Cocina. Leonardo prepara y corta el jabón en pastillas y le echa perfume. La patrona entra y le recuerda que le debe cuatro semanas y él le regala una pastilla.

Llega Ventura y le preguntan por la camisa. Dice que se la ha dado a un pobre. Leonardo acude con Tesifonte a abrir un paquete de comida que ha recibido don Ventura de sus padres.

- | | | |
|------|--|---|
| (19) | La ciudad. Calles. Puerta de Alcalá. Gran Vía. | Secuencia añadida |
| (20) | <p>Café. Noche. Se marchan los clientes. Los empleados están recogiendo las mesas en el café de doña Rosa. Martín Marco es el último cliente. Doña Rosa da instrucciones a Consorcio sobre el género.</p> <p>Martín ha explicado a un camarero que no tiene dinero para pagar el café y que esperaba que lo hiciera un amigo que no ha llegado. El camarero se lo cuenta a doña Rosa, quien le dice a Consorcio que lo eche con dos patadas. Éste se acerca a Martín y le dice que se vaya. El escritor contesta que puede dejar un libro y Consorcio replica: «¿Y qué iba a hacer esa bestia parda con un libro?»</p> | <p>I, 25 (pág. 40)
I, 19 (págs. 29-30)
II, 1 (pág. 59)</p> <p>Diálogo añadido</p> |
| (21) | <p>Calle. Noche. La castañera prepara un paquete al ver a Martín, pero el poeta la saluda sin detenerse.</p> <p>Burdel. En el salón un cliente le pregunta a otro, llamado don Cosme, por la salud de su esposa.</p> <p>Martín llega al burdel. Las mujeres están escogiendo lentejas en la mesa de la cocina. Llega la Uruguaya y se envuelve en una manta, pero regresa al oír el timbre. Doña Jesusa, la patrona, le dice a Purita que le dé a Martín un boniato caliente; le anuncia que al día siguiente, Jueves Santo, no se trabaja por lo que puede ir a dormir a la hora que quiera.</p> <p>Salón. La Uruguaya tararea una canción y un cliente le cede el turno a don Cosme.</p> | Secuencia añadida |
| (22) | Casa de doña Visi. Habitación. Julita le cuenta a su madre la (falsa) declaración de amor de Ventura. Doña Visi le dice que conserve la virginidad, pues los hombres «se divierten con las frescas, pero se casan con las decentes». Ayuda a peinarse a su hija y le dice que le haría ilusión un nieto sacerdote. | V, 7 (págs. 223-224); V, 24 (pág. 249) |
| (23) | <p>Escaleras de casa de vecinos. Victorita friega las escaleras. Sube Julián Suárez y la saluda.</p> <p>Julián llega a casa llamando «¡Mami!». Ve que su madre está limpiando cristales subida a una escalera. El loro grita «Julián, indecente» y «canalla». Julián exige a su madre que no haga tantos esfuerzos. Le deja un milhojas que ha traído.</p> | <p>Añadido</p> <p>II, 31 (pág. 90)
Transformación</p> |

Texto fílmico	Texto literario
(24) Parque. Filo y Roberto pasean. Ella dice que le va a pedir un favor: que invite a comer a su hermano el día de su cumpleaños. Roberto no quiere; dice que Martín es un vago que le mira por encima del hombro.	Añadido Desarrollo
(25) Calle. Frente a un cuartel, Martín en una fila de comida para pobres.	Añadido Desarrollo
(26) Café. Doña Rosa le pregunta a Elvira por sus asuntos (amorosos) y le dice que se siente mal porque la comida no está en buenas condiciones. Hablan de que no es bueno cenar demasiado y Elvira dice que ella no suele hacerlo.	I, 12 (pág. 20); III, 4 (pág. 114); V, 8 (págs. 224-225)
Rubio Antofagasta y Maello charlan sobre los nombres apropiados para un escritor y de los pseudónimos.	Añadido
Llega don Ibrahim. Ricardo le llama para presentarle a Matías Martí, un inventor de palabras, quien le regala la palabra <i>bizcotur</i> . Don Ibrahim se disculpa porque no tiene dinero, pero don Ricardo le dice que no importa y le pide que repita el discurso preparado para cuando sea elegido académico.	Añadido
Mario de la Vega, muy enfadado, le devuelve la pluma a Leonardo porque es falsa. Le dice que le reintegre el dinero so pena de denunciarle. Leonardo (se crece y) amenaza con sacar a la luz su condición de estraperlista. Exhibe una medalla y su condición de ex-cautivo. De la Vega se va.	Añadido
Doña Matilde y doña Asun hablan de que Leonardo estuvo en la cárcel unos meses porque le encontraron catorce cartillas de racionamiento a su nombre, pero que se libró porque tenía carnés de la UGT, de la CNT y de Izquierda Republicana.	Añadido
(27) Taller. Victorita acude a un viejo que le pregunta si está virgo y le da dinero a cambio de que le enseñe los pechos. Quiere que se desnude más, pero ella lo rechaza y se marcha.	IV, 19 (págs. 184-186)
(28) Calle. Martín camina y se para un taxi, de donde se baja Nati Robles, antigua compañera suya en la universidad. Caminan y una mujer les ofrece algo de estraperlo.	III, 18 (págs. 141-142) Traslación de espacio
(29) Casa de citas. Ventura y Julita en la habitación. El le habla de que se tienen que ver en esas condiciones porque no se convocan las oposiciones de notarías y, por ello, no puedan casarse de inmediato. Julita le pregunta si se sabe el Castán y le pregunta cuándo estudia. Él contesta (sin convicción) que por las noches.	III, 14 (pág. 133) Desarrollo Traslación de espacio
(30) Café de lujo. Nati y Martín charlan de tiempos pasados. Ella recuerda el verso que le dedicó; recuerda que fue el primer hombre a quien besó y (se justifica del alto nivel de vida que lleva) le dice que no es una golfa. Martín cuenta recuerdos de la universidad. Al despedirse, le da a Martín dinero; él le pregunta dónde vive, pero Nati se marcha sin contestar.	III, 18 (pág. 143) III, 25 (págs. 153-155) Desarrollo

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
(31) Escalera de la casa de citas. Julita se cruza con su padre; se preguntan uno a otro qué hacen allí (ambos disimulan y dan respuestas falsas). Habitación. Una mujer espera en la cama semidesnuda y Roque, el padre de Julita, se queda preocupado y no se desviste.	V, 16 (pág. 239) V, 19 (pág. 241) Transformación
(32) Café. Don Ricardo habla de que ha pasado hambre «con la monarquía, la dictadura, la república y ahora, con el glorioso Movimiento Nacional». Con los otros poetas, se quejan de que han perdido en los Juegos Florales de Huesca, donde ha ganado un funcionario del Catastro. Don Ricardo dice que los funcionarios son insaciables, quieren comer todos los días y encima hacer versos. Maello anuncia que se han convocado otros juegos y se disponen a escribir. Llega Martín (contento) y les invita a café doble, suizos y tabaco. Doña Rosa mira (con extrañeza). Doña Matilde le ofrece a Mario de la Vega una chica interesante llamada Victorita y le da las señas. Leonardo le dice a Tesifonte que va a conocer a las mujeres del teatro. Un camarero se cae con la bandeja y doña Rosa grita que la quieren ver arruinada y le llama «rojo indecente» y «bestia».	Añadido V, 14 (pág. 236) Transformación IV, 4 (págs. 161-162) Transformación Añadido III, 17 (pág. 138)
(33) Salón de baile. Mario de la Vega se acerca a Victorita, le cuenta que un pajarito le ha dicho su nombre. Baila con ella muy arrimado y le dice que le ha impresionado. Ella contesta con resignación.	IV, 15 (pág. 179); V, 3 (págs. 212-213)
(34) Casa de doña Visi. Noche. En la radio se escucha «La Lirio». En la cena, doña Visi le pregunta a Roque, su marido, por los chinos: si tienen aviación, cuántos son, que no están bautizados, etc. El mira (preocupado) a Julita (que está violenta).	III, 9 (pág. 125); V, 28 (págs. 254-255)
(35) Teatro. Don Leonardo saluda a un empleado y deja a Tesifonte en la escalera. Camerino. Leonardo trata de vender una dentadura postiza garantizada a un actor, don Casimiro, con el argumento de que no se le entienden los chistes. Escalera. Un empleado le dice a Tesifonte que se coloque en la escalera. Suena la música de comienzo de un nuevo espectáculo. Bajan las chicas corriendo, ligeras de ropa, y Tesifonte se tropieza con ellas.	Secuencia añadida
(36) Burdel. Noche. Doña Jesusa lamenta que no haya habitación para Martín. Luego cae en la cuenta de que Purita está enferma y no trabaja; le dice que duerma con ella. Salón del burdel. La Uruguay canturrea y se exhibe. Don Leonardo le pide a Tesifonte los tres duros que necesita para pagar el servicio y le dice que los apunte en una cuenta especial.	IV, 40 (pág. 205) Añadido

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
Martín se acuesta en la cama de Purita (con cuidado para no despertarla). Ella se despierta y Martín le dice si no le importa.	IV, 40 (pág. 205)
(37) Burdel. Amanece. Unas mujeres planchan y colocan ropa. Habitación. Martín se despierta en la cama de Purita y coge la novela que ésta ha estado leyendo. Ella despierta y le dice que ha dormido bien, que «con hombres como tú da gusto». Le pide que lea para ella y Martín se inventa diálogos amorosos de la novela. Purita continúa el juego y luego le besa, haciendo lo que el (falso) diálogo indica.	VI, 7 (pág. 265) VI, 1 (pág. 261) Añadido Desarrollo
(38) Pensión de doña Matilde. Ventura se queja con grandes voces de que le han vaciado un bote de leche condensada que estaba abierto en su armario. Doña Matilde dice que su casa es muy decente y que no puede haber ladrones. Tesifonte dice que estaba en el retrete y Leonardo que el médico le tiene prohibida la leche condensada. Ventura le mira (sin creerle).	Secuencia añadida
(39) Calle. Noche. Pepe y Julián caminan. Julián le pide que le compre una camelia roja para indicar que está prohibido. Se dirigen a los billares «a ver posturas».	II, 16 (pág. 77); II, 39 (pág. 101)
(40) Hospital. Victorita camina por el pasillo. Se acerca a la cama de su novio y le besa, aunque él le advierte del riesgo de contagio. Le lleva jamón y le advierte que sanaría si comiera bien. Le dice que va a buscar dinero. (El novio se resigna).	III, 16 (págs. 136-137) Traslación de espacio
(41) Parque. Purita y Martín se hacen una fotografía. Ella se siente orgullosa de que el fotógrafo la confunda con su novia. Dice que a la Uruguay a la llaman así porque es de Buenos Aires. Unos pobres se calientan en un fuego. Pasa una fila de niños con bata y el pelo rapado y Martín les mira exclamando «¡qué vida asquerosa!». Ella dice que pensarán que son novios. Martín le recita los primeros versos de un soneto de Juan Ramón: «Imagen alta y tierna del consuelo / aurora de mis mares de tristeza, / lis de paz con olores de pureza, / precio divino de mi largo duelo!»; pero ella dice que no le gusta porque es muy triste.	VI, 1 (págs. 261-262) IV, 10 (pág. 169) Añadido Traslación de espacio
(42) Ventura y Julita hablan por teléfono desde sus casas respectivas. Ventura quiere volver a la casa de citas, pero ella se niega y le cuelga.	Añadido-desarrollo
(43) Café. La señorita Elvirita dice a Tesifonte que los gatos son cariñosos. Pide un <i>tritón</i> a Padilla y Tesifonte le regala un <i>lucky</i> . Doña Asunción, amiga de doña Matilde, llega muy contenta porque se ha muerto de anemias perniciosas la esposa del novio que su hija Paquita tiene en Bilbao, un catedrático de Psicología, Lógica y Ética y ahora han acordado no tomar precauciones, de	I, 14 (pág. 23) III, 2 (págs. 109-110); V, 5 (págs. 218-219)

Texto filmico

Texto literario

-
- modo que si se queda embarazada se casará con ella. Doña Asun ha ofrecido ir a pie al Cerro de los Angeles si su hija queda embarazada.
- Tesifonte deja a Elvira y le limpia el cuello de la camisa con goma de borrar a Leonardo. Padilla le limpia los zapatos.
- Don Ricardo averigua que el mármol de la mesas es una lápida mortuoria y da la vuelta a la suya, que pertenece a un subsecretario de Comercio. A voces, dice que están sentados en una nerópolis y se organiza un jaleo en el café. Doña Rosa grita histérica y la llaman profanadora de tumbas.
- (44) Casa de Filo. Martín regala unos pendientes a su hermana Filo por el cumpleaños, pues le han pagado nueve pesetas por un artículo titulado *Carlos V, mitad monje, mitad soldado*. Martín la felicita y se pone a comer unos huevos fritos. Ella le habla de lo mucho que trabaja su marido y Martín dice con ironía «haber ganado una guerra para esto...»
- (45) Cine, El Nudo informa de la Semana Santa en Zamora y Murcia. Ventura y Julita dejan sus asientos y hacen el amor en el suelo del palco, ocultos por las cortinas. Julita exclama «esto, ni es amor ni es nada».
- (46) Casa de vecinos. Escalera. La madre de Victorita avisa de que han matado a doña Margot, la madre de Julián Suárez. Se organiza un jaleo. Un vecino toma el mando y ordena cerrar la puerta de la calle hasta que venga la policía.
- (47) Pensión. Doña Matilde prepara la habitación para Victorita y Mario de la Vega. Les acerca un brasero a la cama. Victorita se desnuda y él la mira.
- (48) Casa de vecinos. El juez interroga a los vecinos y pregunta por el hijo de doña Margot. Desaloja al loro, cuyos gritos molestan. Uno dice que sospecha de un hombre mal vestido y Filo sale al paso, dice que se trata de su hermano, que nada tiene que ver. Roberto, el marido, dice que es incapaz de hacer nada.
- (49) Billares. La policía llega y pide a Julián y a Pepe que les acompañen. Julián protesta diciendo que tiene la documentación en regla y un policía le dice que se quite la flor que lleva en la solapa. Julián insiste y el policía le enseña las esposas.
- Escalera del burdel. Martín es llevado por la policía y Purita se encuentra con él al subir con un cliente. Lo mira (con pena).
- Comisaría. Martín junto a varios hombres. Mujeres. Pepe y Julián se preguntan por la causa de su detención. Pepe bromea. Llega un policía y les dice que pueden irse los tres. Martín pregunta y el policía dice que el forense ha dictaminado que la vieja (doña Margot, la madre de Julián) se ha suicidado. Julián pregunta que

Añadido

I, 3 (pág. 11)
Desarrollo

Añadido

Secuencia añadida

II, 38 (págs. 99-100)
TransformaciónSecuencia
desarrollada

II, 44 (págs. 105-106)

Añadido
Transformación

III, 8 (pág. 120)

Añadido

III, 8 (pág. 119)
Añadido

de qué entierro hablan y le contestan que se trata de su madre. Añadido
Calle. Al salir los tres, un agente de la puerta de la comisaría pre-
gunta a otro quiénes son y recibe como respuesta que se trata de
«dos maricones y uno que escribe».

(50) Café. Los clientes habituales.

VI, 10 (pág. 266)

La voz *over* dice: «La mañana, esa mañana eternamente repeti-
da, trepa como un gusano por los corazones de los hombres y de
las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los
mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren ho-
rizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La ma-
ñana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin em-
bargo, a cambiar la luz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa
colmena...»

10.3. Procedimientos de adaptación

Resulta poco menos que imposible indicar todos los procesos empleados en la adaptación del texto literario al texto fílmico en el caso de *La colmena*, y ello porque no hay voluntad ni posibilidad de trasladar el conjunto de la novela. El propósito del guionista Dibildos ha sido llevar a cabo las modificaciones necesarias para ser fieles a la obra literaria: «Es preciso dotar a la novela de una estructura dramática de la que carecía. Ésta es la única razón de que muchos de los personajes hayan tenido que cambiar de oficio, residencia, diálogos o cometidos. No había otro remedio.» (Villanueva, 1994, 430). Una perspectiva de análisis comparativo centrado en la relación entre guión cinematográfico y texto fílmico —particularmente en las transformaciones de diálogos— puede verse en Martínez González (1989, 426-495).

A. *Enunciación y estructura narrativa*. En el orden de la enunciación, de la presencia del autor implícito en el texto fílmico, es donde encontramos más diferencias con respecto a la novela. Ya queda indicado que en la obra de Cela, dentro de un relato omnisciente, el narrador se hace muy presente mediante el distanciamiento irónico-crítico que tiene lugar en diálogos, nombres de personajes, descripciones y comentarios; su estatuto es complejo, pues hay frases en que niega la omnisciencia y combina las huellas en el texto con el objetivismo propio de la narración realista (Mínguez Arranz, 1998, 149). Algunos de los procedimientos permanecen en la película cuando reproduce nombres y diálogos y presenta acciones grotescas. Sin embargo, como anota Vicente Guillot (1995, 44), «otro de los recursos que utiliza Cela en su obra y que se pierde en el film de Camus es la ironía, esa ironía amarga tan característica del escritor español.» Por ello, en conjunto, se puede decir que el tono dramático de carácter realista ofrece en el texto fílmico elementos de ternura, mientras en el literario se hace mayor hincapié en la ironía y hasta en la tragedia.

El autor implícito está constituido por el novelista Cela, el guionista Dibildos y

el director Camus, y hay distintos modos en que se hace presente en el texto fílmico (diálogos de autor, conversaciones de los escritores, ironías y paralelismos, *cameos*). Es preciso subrayar que el texto fílmico ha buscado modos de hacer presente al autor implícito solidarizándose con los procedimientos empleados en la novela. Fundamentalmente, el director ha optado por los mismos recursos del texto literario —los diálogos y las situaciones— apoyados por una banda sonora poderosa que comenta en clave dramática las situaciones y ayuda a contextualizar históricamente la narración. Esta opción revela inequívocamente la voluntad de fidelidad que la película muestra en todo momento respecto a la obra de Cela. Y que, además, se subraya con la aparición del escritor gallego en ella, todo un homenaje que viene reforzado por el diálogo con que se abre el filme —inexistente en *La colmena*, pero sí en Cela— sobre los elementos de toda novela y que ha sido interpretado como «una ironía dirigida a los primeros críticos de la novela que echaban de menos una construcción tradicional» (Dougherty, 1990).

Por lo que se refiere a la estructura narrativa, parece opinión común que el texto fílmico emplea procedimientos equivalentes por los que las secuencias (viñetas o fragmentos en la novela) se acumulan en cierto caos y los personajes establecen relaciones insospechadas coincidiendo en espacios determinados (café, casa de vecinos, burdel). Para Rafael Utrera (1990), «la película no ha hecho la más mínima concesión a la taquilla cuando ha creado, en paralelo con su homónima, un ritmo entrecortado que se produce por el continuo cambio de secuencias y la alternancia de personajes» y Darío Villanueva (1994, 433) habla de «la acertada sustitución de la estructura espacial de la novela por otra de índole dramática en la película». Para Vicente Guillot (1995, 44) «la película intenta ser fiel al ritmo de la novela», lo que explica que únicamente haya un par de pausas. Aunque no hay capítulos como en la novela, los insertos documentales tienen la misma función.

B. *Transformaciones en la estructura temporal*. En cuanto al tiempo externo del relato, hay que subrayar la distancia del tiempo de la enunciación fílmica respecto al de la literaria, más de treinta años. Ello tiene interés porque, mientras que en el texto literario la historia es aproximadamente contemporánea al tiempo del autor —lo que potencia los elementos descriptivos, costumbristas y, en general, el carácter realista de la obra—, en el caso de la película esa distancia conlleva otra apreciación por parte del receptor.

Como queda dicho, el texto fílmico vertebra la acción en cinco jornadas que —a excepción de la última— vienen marcadas por la llegada de Martín Marco al prostíbulo para dormir. No queda claro que esas jornadas sean sucesivas, con la excepción de las tres primeras, que se corresponden a martes, miércoles y jueves de la Semana Santa por la referencia de doña Jesusa a que Martín puede dormir porque no se trabaja el día de Jueves Santo (sec. 21). La resolución del concurso de los Juegos Florales de Huesca y el NODO con imágenes de las procesiones exigen que las otras tres jornadas se ubiquen días después. Con respecto a la novela, hay dos operaciones de adaptación significativas. Por una parte, está la traslación del tiempo de la historia de las vísperas de Navidad (el fragmento final, 14, sitúa la acción en el momento de la Conferencia de Malta, en diciembre de 1942) a la Semana Santa. En

ambos casos (filme y novela) el resultado es equivalente, pues se trata de mostrar el contraste entre un relato amargo y un tiempo con una significación muy marcada: Cela opone el «color de Navidad» (final, 1, pág. 267) a la situación de Martín Marco, cuya requisitoria publicada por los periódicos ennegrece el horizonte, mientras que Camus opone el ámbito entre prohibido y amargo del burdel al contexto religioso de la Semana Santa, en un procedimiento muy similar al que utilizara en *Los farsantes* (1963).

TABLA 11. *Comparación del tiempo de la historia*

<i>Texto literario</i>	<i>Texto fílmico</i>
I. Tarde del primer día	Primer día. Sec. 1-9
II. Anochecer del primer día	Segundo día. Sec. 10-15
III. Tarde del segundo día	Tercer día. Sec. 16-21
IV. Noche del primer día	Cuarto día. Sec. 22-36
V. Tarde del segundo día	Quinto día. Sec. 37-40
VI. Mañana del segundo día	
Final. Mañana de otro día	

Por otra parte —y esto es más relevante—, en ambos casos hay una cierta indefinición temporal, una supresión o disolución del tiempo concreto por la vía de cotidianeizar las acciones, conseguida asimismo por procedimientos diversos. El novelista procede mediante una alteración del tiempo de la historia que tiene como resultado el caos cronológico indicado más arriba; por lo que se refiere a la frecuencia, hay en el texto literario repeticiones con leves variantes que no tienen paralelo en el texto fílmico. También existen abundantes casos de acciones simultáneas que la película sólo refleja aisladamente:

En el film se puede apreciar que la simultaneidad que se persigue en la novela aparece más conseguida en algunos momentos, por ejemplo cuando los poetas se encuentran hablando en una mesa del café de Doña Rosa, y en un segundo plano Don Mario de la Vega se está fumando un puro descomunal (Guillot, 1995, 39-40).

El cineasta vertebra el tiempo en cinco jornadas marcadas por la acción recurrente de la llegada al burdel de Martín Marco.¹ Esta insistencia en mostrar la llegada de Martín sirve, principalmente, para señalar el paso del tiempo y la cotidianeidad. No obstante, hay diferencias de matiz en el resultado estético y, aunque nada impedía al cineasta alterar el orden del relato como hace el novelista, ha optado por la linealidad de la historia, desmarcándose del texto en este aspecto. Muy probablemente, ello se debe a la búsqueda de claridad expositiva exigida por la naturaleza

1. Darío Villanueva (1994, 433) interpreta que se trata de siete días diferentes.

masiva del público cinematográfico. Todo ello explica que, como se ve en la sinopsis comparativa de la sucesión temporal que ofrecemos en la Tabla 12, el texto fílmico va tomando fragmentos de diversas partes de la novela, rompiendo por completo la sucesión de acciones que existe en el texto literario y concentrando en una misma secuencia acciones procedentes de espacios y tiempos muy diversos. En definitiva, el texto fílmico proporciona una sucesión temporal en cinco jornadas a los acontecimientos que en la novela transcurren en dos días y una mañana; mientras en la película la sucesión está más marcada, aunque con cierta indefinición que evoca acciones frecuentativas, en la novela hay una deliberada dislocación temporal. También se ha modificado el tiempo de la historia —de la Navidad a la Semana Santa— dentro de la misma época.

TABLA 12. *Comparación de la sucesión temporal*

<i>T. fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
Secuencia 2	I, 41 (pág. 56)
Secuencia 3	I, 33 (pág. 48); I, 18 (pág. 26); I, 19 (pág. 29); I, 13 (págs. 21-22); II, 33 (pág. 92); III, 4 (pág. 114); I, 40 (pág. 54); I, 6 (págs. 14-15)
Secuencia 4	II, 11 (pág. 72); II, 14 (págs. 76-77)
Secuencia 5	II, 35 (pág. 95); II, 43 (pág. 105)
Secuencia 6	IV, 2 (pág. 158-159)
Secuencia 7	II, 13 (pág. 74)
Secuencia 8	II, 16 (pág. 78)
Secuencia 9	IV, 40 (pág. 205)
Secuencia 11	V, 17 (pág. 240); I, 19 (pág. 28); I, 7 (pág. 16); I, 23 (pág. 37-38); I, 35 (pág. 50)
Secuencia 12	III, 4 (págs. 114-115)
Secuencia 13	III, 9 (págs. 122 y 124); V, 24 (pág. 248); III, 21 (págs. 148-149)
Secuencia 15	IV, 32 (págs. 195-196)
Secuencia 16	III, 16 (pág. 136)
Secuencia 17	III, 19 (pág. 145)
Secuencia 20	I, 25 (pág. 40); I, 19 (págs. 29-30); II, 1 (pág. 59)
Secuencia 22	V, 7 (págs. 223-224); V, 24 (pág. 249)
Secuencia 23	II, 31 (pág. 90)
Secuencia 26	I, 12 (pág. 20); III, 4 (pág. 114); V, 8 (págs. 224-225)
Secuencia 27	IV, 19 (págs. 184-186)

TABLA 12. *Comparación de la sucesión temporal (continuación.)*

<i>T. fílmico</i>	<i>Texto literario</i>
Secuencia 28	III, 18 (págs. 141-142)
Secuencia 29	III, 14 (pág. 133)
Secuencia 30	III, 18 (pág. 143); III, 25 (págs. 153-155)
Secuencia 31	V, 16 (pág. 239); V, 19 (pág. 241)
Secuencia 32	V, 14 (pág. 236); IV, 4 (págs. 161-162); III, 17 (pág. 138)
Secuencia 33	IV, 15 (pág. 179); V, 3 (págs. 212-213)
Secuencia 34	III, 9 (pág. 125); V, 28 (págs. 254-255)
Secuencia 36	IV, 40 (pág. 205); IV, 40 (pág. 205)
Secuencia 37	VI, 7 (pág. 265); VI, 1 (pág. 261)
Secuencia 39	II, 16 (pág. 77); II, 39 (pág. 101)
Secuencia 40	III, 16 (págs. 136-137)
Secuencia 41	VI, 1 (págs. 261-262); IV, 10 (pág. 169)
Secuencia 43	I, 14 (pág. 23); III, 2 (págs. 109-110); V, 5 (págs. 218-219); I, 3 (pág. 11)
Secuencia 46	II, 38 (págs. 99-100)
Secuencia 48	II, 44 (págs. 105-106)
Secuencia 49	III, 8 (pág. 120); III, 8 (pág. 119)
Secuencia 50	VI, 10 (pág. 266)

C. *Selección del material narrativo.* A la hora de escribir el guión cinematográfico existen fragmentos de la novela que han de ser desechados —o requieren una transformación profunda—, ya que resultan imposibles de trasladar de inmediato al lenguaje fílmico. En concreto hemos encontrado los siguientes tipos de fragmentos: a) presentaciones y descripciones de los personajes en las que se resumen episodios de su pasado o se indican rasgos de su carácter, como las de doña Rosa (págs. 9-10), Leonardo (págs. 10-11), Suárez (págs. 26-27), Consorcio (págs. 39-40) o Dorita (págs. 257-260); b) reflexiones generalizadoras del narrador que caracterizan la época en que transcurren las historias;² c) pasajes narrativos sin diálogo.

2. Para que el lector se percate de la *imposibilidad* de trasladar a la pantalla páginas como las citadas, reproducimos el contenido de una de ellas (última viñeta del capítulo IV):

«La noche se cierra, al filo de la una y media o de las dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad.

Miles de hombres se duermen abrazados a sus mujeres sin pensar en el duro, en el cruel día que quizá les espere, agazapado como un gato montés, dentro de unas pocas horas.

gos donde se resumen hechos, pensamientos, estados de ánimo, proyectos... como el referido a Victorita (págs. 165-166); d) descripciones de situaciones recurrentes como la caracterización de la clientela del café a lo largo del día (pág. 113); e) episodios de protagonistas anónimos sin relación con el resto de los personajes, como el del hombre que se suicida tirándose por la ventana porque no soporta el olor a cebolla (págs. 232-233); f) el sueño-fantasia sexual de la señorita Elvira (págs. 181-182); y g) los pensamientos dialogados de Martín Marco (págs. 198-199).

D. *Supresiones de personajes y de historias correspondientes*. En la nota a la primera edición, Cela habla de ciento sesenta personajes, pero según Pérez Ornia (1982), Caballero Bonald contabiliza 296 —además de los cincuenta personajes históricos— en la primera edición que hizo para Bruguera. El texto fílmico necesariamente había de reducirlos y lo hace hasta dejar unos cincuenta con frase, lo que ciertamente es una cantidad considerable; además de las supresiones de los fragmentos señalados más arriba —y debidas a la naturaleza del material narrativo— se eliminan los siguientes personajes y las historias y relaciones que dependen de ellos:

PABLO ALONSO. Amigo de Martín Marco a quien permite que duerma en un cuarto trastero de su casa con la condición de que lo deje a las nueve y media de la mañana (pág. 89); tiene una querida, Laurita, que es celosa y se siente su novia. La lleva a restaurantes caros. Pablo lamenta el futuro de Martín al leer el periódico (pág. 270).

RAMONA BRAGADO. Dueña de una lechería, donde se reúnen doña Matilde y doña Asun. Acecha a Victorita hasta que logra que se venda a Mario de la Vega.

LEONCIO MAESTRE. Conoce en el café a Elvirita y, queriendo intimar con ella, le regala una caja de tritones (págs. 38-39). Escribe versos y hasta ganó un premio en Menorca (pág. 89). Se convence a sí mismo de que Elvira no puede ser una furcia (págs. 95-96). Descubre el cadáver de doña Margot, ahorcada con una toalla, y avisa a don Ibrahim (págs. 99-100).

CELESTINO ORTIZ. Regenta un bar donde tiene como clientes al guardia Julio García Morrazo, a Paco y a Martín. Lee a Nietzsche (pág. 83). Martín le debe 22 pesetas y Celestino se las reclama.

JULIO GARCÍA MORRAZO. Guardia civil de origen gallego que dejó su pueblo —y a su padre ciego— y marchó a la capital en busca de mejor fortuna (págs. 156-157). Es amigo del sereno Gumersindo Vega (págs. 166-169) y frecuenta el bar de Celestino Ortiz. Pretende a Petrita, criada de Filo (pág. 189).

PACO. Amigo de Martín Marco, a quien acompaña al bar de Celestino y proporciona cuartillas para escribir (pág. 88). Cuando lee la noticia del periódico que habla de Martín, acude al bar a buscarle y planea enviarle a Barcelona (pág. 272).

PETRITA. Criada de Filo, novia de Julio García Morrazo. Enamorada secretamente de Martín Marco, accede a acostarse con Celestino Ortiz para pagar las 22 pesetas que Martín le debe.

Cientos y cientos de bachilleres caen en el íntimo, en el sublime y delicadísimo vicio solitario.

Y algunas docenas de muchachas esperan —¿qué esperan, Dios mío?, ¿por qué las tienen tan engañadas?— con la mente llena de dorados sueños...» (págs. 205-206).

FRANCISCO ROBLES. Médico en cuyo consultorio trabaja un yerno suyo. Juega al ajedrez con don Pablo en un café y frecuenta el establecimiento de doña Rosa (pág. 107). Fue amante de Josefa, la hermana de Lola, la criada de doña Matilde. Una de sus hijas, Nati Robles, fue compañera de Martín Marco en la facultad. Y otra, Trini, es cortejada por el poeta Ramón Maello (pág. 221). Una vieja le vende la virginidad de una niña de trece años, Merceditas, con quien se acuesta en casa de Celia Vecino (págs. 253-254).

ALFONSO SEOANE. Violinista del café de doña Rosa. Padece del estómago y la dueña del café se queja de lo poco agradecido que es (págs. 45-46). Vive en un sótano con su mujer, Sonsoles, quien padece de la vista y está arrepentida de haber dejado su pueblo (pág. 131). Seoane pregunta en una óptica el precio de unas gafas de sol, pero no tiene lo suficiente (págs. 233-234), hasta que un día encuentra un billete de cinco duros —el mismo que ha perdido Martín Marco— en los lavabos del café (págs. 240-241).

Otros personajes relevantes en tanto que protagonistas de fragmentos narrativos son Alfonsito, el niño de los recados en el café de doña Rosa, don Jaime Arce, cliente del café, Dorita, prostituta del burdel de doña Jesusa a quien perdió un seminarista, Trinidad García Sobrino, un prestamista habitual del café, Isabel Montes, el niño que canta flamenco en la calle, don Pablo, amante de Elvira y esposo de doña Pura, Maribel Pérez, novia de Ricardo Sorbedo y Marujita Ranero, antigua novia de Consorcio López, con quien tuvo gemelos.

De estas supresiones podemos sintetizar los siguientes rasgos:

a) La mayoría son debidas a la necesidad de concentrar la acción por razón de la extensión del relato fílmico.

b) Hay personajes suprimidos de los que se toman algunas acciones y son atribuidas a otros. Es decir, hay una *refundición* de personajes. Así, lo esencial de doña Ramona Bragado es atribuido a doña Matilde; Padilla y Segura aparecen fusionados, la relación de Leoncio con Elvirita es atribuida a Tesifonte, la relación de doña Visi con Montserrat a Filo, etc.

c) No parece que las supresiones conlleven el reforzamiento de una línea temática, el desarrollo de un tipo de personajes con menoscabo de otros o el hincapié en unas determinadas acciones. Es decir, en los fragmentos elegidos se muestran personajes y acciones equivalentes a los suprimidos. Únicamente el episodio concreto de la venta de virginidad de Merceditas a don Francisco Robles no tiene un suceso homólogo en la película.

d) Las supresiones no son tan significativas ni tantas como para eliminar el carácter de personaje colectivo. En el filme hay 55 personajes con frase, lo que muestra que se ha querido respetar la estructura de la novela.³

3. Rafael Utrera (1990) parece explicar la reducción de los personajes en función del presupuesto del filme. Nos parece que la razón de esa reducción es, simplemente, debida a la necesidad de concentrar el relato por la exigencia del tiempo estándar de duración de una película comercial. Sólo en la adaptación de una serie televisiva sería posible la plasmación del conjunto de los personajes/historias.

E. *Transformaciones en personajes e historias correspondientes*. De los personajes con protagonismo en el texto fílmico hay que señalar las siguientes transformaciones:

VENTURA AGUADO. En la novela es amigo de Martín Marco, a quien proporciona tabaco y dinero (págs. 117-118) y por quien se preocupa cuando su nombre aparece en el periódico (págs. 272-274). Anima a Tesifonte con las mujeres (págs. 240 y 242).

DOÑA ASUN. Con doña Matilde acude a la lechería de doña Ramona Bragado (págs. 109-111). Es amiga de Juana Entrena, vecina de la casa de doña Margot y por quien se entera de la muerte de ésta (pág. 217).

SEÑORITA ELVIRA. Se echó a la vida tras dejar a un asturiano que la pegaba (pág. 33). Tuvo por amante a don Pablo (pág. 34). Habitual del café de doña Rosa, donde Leoncio Maestre traba conversación con ella (págs. 43-44). Duerme mal, tiene fantasías sexuales (págs. 181-182) y busca compañía en la vida.

ROBERTO GONZÁLEZ. Marido de Filo y cuñado de Martín Marco. Además de su trabajo en la Diputación, lleva las cuentas de la tahona de don Ramón. En la novela figura como republicano de Alcalá Zamora (pág. 72), mientras en la película aparece como perteneciente al bando vencedor, como le reprocha Martín (sec. 40) y como se deduce por su capacidad para avalar a don Roque, que votó a Azaña (sec. 13).

DON IBRAHIM. Vive con su esposa en la casa de vecinos de doña Margot. Ensayaba ante el espejo su discurso de ingreso en la Academia, pero le interrumpen las conversaciones de los vecinos (pág. 93). Reúne a los vecinos para intentar esclarecer la muerte de doña Margot y se dirige a ellos con un discurso altisonante (págs. 126-130).

CONSORCIO LÓPEZ. Encargado del café de doña Rosa. Huyó de su pueblo, Tomelloso, cuando le amenazó el hermano de Marujita Ranero, a quien había dejado embarazada de mellizos (págs. 115-116). Al cabo de los años, Marujita, que llega a Madrid con su esposo, enfermo terminal de cáncer, lo busca y le propone casarse y comprarle el café de doña Rosa como regalo de bodas (pág. 140). Quedan citados en la pensión donde Marujita se aloja (pág. 146).

RAMÓN MAELLO. Poeta pobre que frecuenta el café de doña Rosa, donde un día se desmaya (pág. 53). Pretende a Trini Robles, hermana de Nati e hija de Francisco Robles (pág. 222).

MARTÍN MARCO. Es amigo de Paco, con quien frecuenta el bar de Celestino (pág. 87); duerme en casa de Pablo Alonso (pág. 89). Doña Jesusa, la regenta del burdel, le aprecia porque era amiga de su madre (pág. 204) y no porque él fuera amigo de un hijo suyo (sec. 15). Acude al burdel tanto para acostarse con una mujer como para estar acompañado (págs. 203-205). Tras pagar la deuda, tomarse otro café, limpiarse los zapatos y comprar tabaco (pág. 236) o invitar a sus amigos en el café (sec. 32), con el dinero que le da Nati Robles quiere comprarle un grabado en la tienda de Rómulo (págs. 250-253).

DOÑA MATILDE. Se reúne con doña Asun no sólo en el café (sec. 3 y 11), sino también en la lechería de doña Ramona Bragado (pág. 109). Su labor de alcahueta

que pone en contacto a Victorita con Mario de la Vega es ejercida por doña Ramona en la novela. Tiene como criada a Lola, que es amante de don Roque (pág. 122) y como huéspedes a Ventura y Tesifonte.

LEONARDO MENÉNDEZ. En la novela únicamente aparece que debe dinero al limpia Segura (Padilla en la película) y no le paga ni el tabaco ni el servicio (págs. 10, 11, 31, 32 y 54).

DON ROQUE MOISÉS. Juega al dominó en el café de doña Rosa con Tesifonte, el yerno de Francisco Robles y don Ramón, el dueño de la tahona donde trabaja Roberto González (pág. 107). Se lleva mal con su cuñada doña Rosa, que sabe lo infiel que es a su esposa, pero confía en que el café será heredado por alguna hija suya (págs. 107-109). Es amante de Lola, la criada de doña Matilde (pág. 237). Envía a su hija Julita, para amedrentarla, el retrato de don Obdulio que hay en la habitación de la casa de citas de Celia Vecino (pág. 242). Además de Julita, tiene dos hijas: Esperanza, a quien pretende el hijo del dueño de una droguería, y Visitación, que tiene un novio estudiante de Medicina (págs. 134-135).

TESIFONTE OVEJERO. Juega a las cartas en el café de doña Rosa con don Roque y otros (pág. 107). Amigo de Ventura, quien le alecciona para que intente relaciones con mujeres (págs. 237, 240-242).

RICARDO SORBEDO. Amigo de Martín Marco y de Ramón Maello. Vive de milagro y de algunas pesetas que le da Pedro Pablo Tauste. Tiene una novia algo golfa, Maribel, pero no parece dispuesto a casarse con ella (págs. 225-231).

RUBIO ANTOFAGASTA. Don Mario de la Vega le ofrece trabajo como corrector de pruebas en su imprenta. Es hermano de Paco, el novio de Victorita, que está tuberculoso; ésta lo quiere curar, para lo que busca dinero y se acuesta con don Mario.

PURITA. Tiene varios hermanos menores que ella (pág. 244). Entre sus clientes está José Sanz Madrid, con quien va al cine (pág. 243).

NATI ROBLES. Hija de don Francisco Robles y hermana de Trini, pretendida por Ramón Maello.

DOÑA ROSA. Hermana de doña Visi. Está indignada porque su cuñado Roque tiene amante.

JULIÁN SUÁREZ. Llama a su madre que no contesta, no se atreve a abrir la puerta de la habitación y va a buscar a Pepe el Astilla a un café (págs. 90-91).

MARIO DE LA VEGA. Impresor que ofrece un trabajo a Rubio Antofagasta.

VICTORITA. Le ofrece dinero doña Ramona (pág. 136), un hombre la sigue al salir del trabajo y le ofrece dinero (pág. 176), y accede a que un usurero la vea desnuda, pero no accede a otros requerimientos por los escrúpulos del novio, Paco, enfermo de tisis y hermano de Eloy Rubio Antofagasta (págs. 184-186). Paco está enfermo en su casa (págs. 136-137) y no en un hospital (sec. 40).

DOÑA VISI. Tiene dos hijas, además de Julita. Es amiga de Montserrat (pág. 122) y no de Filo (sec. 13).

Estas transformaciones pueden ser categorizadas según los siguientes procesos:

a) *Omisiones de historias*. Se omiten historias del pasado (amores de Consorcio y Marujita, relación de Elvira con don Pablo) y del presente (relación de Ricardo Sorbedo y Maribel, de Leoncio y Elvira), etc.

b) *Cambios en las relaciones de los personajes*: Ventura no es amigo de Martín Marco ni tiene relación con Tesifonte en el café; doña Visi no aparece como hermana de doña Rosa; Rubio Antofagasta no es amigo de los poetas; doña Jesusa aprecia a Martín porque era amigo de su hijo, etc. Algunas de estas transformaciones vienen exigidas por supresiones de los personajes y por simplificación de la estructura narrativa, dado que, a diferencia del espectador, el lector puede volver sobre las páginas leídas y comprobar relaciones entre personajes imposibles de retener en la memoria.

c) *Traslaciones en la ubicación de personajes*: Martín duerme en el burdel, don Ibrahim pasa de la casa de vecinos al café, Leonardo se hospeda en la pensión de doña Matilde, don Roque no es cliente del café, Filo y Roberto viven en la casa de doña Margot, Martín recita a Purita el soneto de Juan Ramón en un parque, etc.

d) *Transformaciones en los rasgos de personajes*: Roberto González pertenece al bando vencedor en la guerra.

e) *Otras transformaciones menores*: Victorita trabaja en una mercería y no en una imprenta, Elvira pide que los músicos toquen «Ojos verdes» y no «Luisa Fernanda».

En conjunto, apreciamos una fuerte elaboración de las relaciones de los personajes y del espacio en que se ubican encaminada a la búsqueda de concentración y de tensión dramática en el texto fílmico.

F. *Espacios dramáticos*. Los numerosos espacios que figuran en la novela han sido reducidos en el texto fílmico en virtud tanto de las supresiones de historias y personajes como de la concentración derivada de las transformaciones en unas y otros que hemos indicado en los puntos anteriores. Los escenarios básicos de la película se reducen al café de doña Rosa, a la casa de vecinos, a la pensión y al burdel. Esta concentración —que proporciona mayor protagonismo al burdel— obra en aras de la tensión dramática del texto fílmico. Del grupo del café de doña Rosa surgen las relaciones con el resto de los personajes. De este conjunto se pueden establecer varias categorías, según criterios temáticos y sociológicos. Así, el grupo de poetas pobres de la tertulia, las parejas que viven amores insatisfechos o prohibidos (Ventura-Julita, Victorita-novio, Julián-Pepe), los matrimonios establecidos (Filo-Roberto, padres de Victorita, don Roque-doña Visi), las mujeres de cierta edad con aire de matronas (doña Rosa, doña Jesusa, doña Asun, doña Matilde), los solitarios (Leonardo, Tesifonte, Elvirita, Mario de la Vega), los marginados sociales (prostitutas), la clase obrera (Victorita, criadas, camareros), la clase media depauperada (Martín Marco, familia de don Roque, Leonardo) o acomodada (familia de Filo-Roberto, Julián, Tesifonte), la burguesía (doña Rosa, Mario de la Vega, Nati Robles), etc. Por su parte, Martín Marco y Victorita son dos personajes centrales —respetados por el autor como ningún otro—, cuyas historias paralelas vienen a condensar el relato.

En cuanto a los espacios propiamente dichos, predominan los interiores sobre los exteriores, casi siempre con luz escasa y pobre. Básicamente encontramos los espacios del café de doña Rosa, como lugar social de encuentro, las diferentes viviendas del edificio de vecinos, la pensión de doña Matilde y el burdel de doña Jesusa. Menor importancia tienen otros espacios como la casa de citas, los billares y el salón de baile. Y la localización de otros interiores es meramente episódica o fun-

cional: la tienda, el taller, el café de lujo, el teatro, el hospital y el cine. No obstante hay que subrayar la diversidad y riqueza de las localizaciones; y que los espacios tienen cambios de significación, como la pensión que deviene casa de citas o el burdel, que se presenta como lugar propicio para la convivencia y hasta como eventual

TABLA 13. *Esquema de relaciones entre personajes y escenarios*

	Café	Pensión	Casa de vecinos	Burdel	Casa de citas	Salón de baile	Calle	Otros
CAFÉ	X							
Doña Rosa	X							
Doña Asun	X							
Elvira	X							
Consortio	X							
Padilla	X							
Doña Matilde	X	X						
LOS POETAS								
Ramón Maello	X							
Rubio Antof.	X							
Ricardo	X							
don Ibrahim	X							
Matías Martín	X							
Martín Marco	X		X	X			X	Café de lujo Comisaría
Victorita		X	X			X		Hospital Tienda Taller
Leonardo	X	X		X				Teatro
Tesifonte	X	X		X		X		Teatro
Mario V.	X	X						
Doña Visi			X					
Don Roque			X		X			
Ventura		X			X		X	Cine
Julita			X		X		X	Cine
Filo			X				X	
Roberto			X				X	
Julián Suárez	X		X			X	X	Billares
Pepe						X	X	Comisaría
Purita				X			X	

hogar donde es posible el cariño. En cuanto a los exteriores, hay localizaciones funcionales de parques y calles que contrastan con el valor poético del paseo por el parque de Martín y Purita y con la calle reflejada en los traslados nocturnos de Martín Marco, o con la cola de pobres frente al cuartel para recibir un plato caliente. Las viviendas, el burdel, la comisaría, la calle aparecen como lugares pobres y tristes, con escasa luz y suciedad.

G. *Añadidos y desarrollos*. Indicamos a continuación los añadidos y desarrollos de personajes más significativos:

a) Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico —solidario con el autor implícito de la novela— por la vía de ironizar sobre el propio texto literario: la presentación de la mesa de los poetas del café y definición de los elementos de la novela tradicional (sec. 1); los nombres apropiados para los poetas y la presencia de Matías Martí (sec. 26); diálogos de poetas (sec. 32); el diálogo de Martín y Purita a partir de la novela de amor (sec. 37); la caracterización de Julián, Pepe el Astilla y Martín como «dos maricones y uno que escribe» (sec. 49); el texto en *over* perteneciente a la novela que, de algún modo, resume y caracteriza el contenido del propio relato fílmico (sec. 50).

b) Añadidos de secuencias dramáticas completas: secuencias que no figuran en el texto literario pero que son coherentes con él desde el punto de vista temático: comida en casa de doña Matilde, en la que encuentran bichos en las lentejas y Leonardo hace jabón y roba un huevo (sec. 10); episodio de la pluma Parker que Leonardo vende a Mario de la Vega (sec. 11 y 26); baile donde Victorita se gana un dinero y Tesifonte busca un acercamiento a las mujeres (sec. 14); Leonardo debe dinero a doña Matilde y Ventura recibe un paquete de sus padres (sec. 18); Martín no tiene ni para castañas, los clientes en el burdel, a Martín le dan un boniato y doña Jesusa le indica que al día siguiente no se trabaja (sec. 21); Martín come en la cola de los pobres (sec. 25); y Ventura y Julita se aman en el palco del cine (sec. 45).

c) Añadidos documentales: secuencia de carácter documental con imágenes de archivo (sec. 19); mujer que ofrece pan blanco (sec. 28); y pobres calentándose al fuego y niños rapados (sec. 41).

d) Desarrollos de acciones completas implícitas o sugeridas: se trata de añadidos de acciones implícitas en el texto literario, como la visita de Leonardo y Tesifonte al burdel (sec. 36) y al teatro (sec. 35) como modo de conseguir este último cierta realización sexual. El episodio del descubrimiento de que los veladores del café son lápidas mortuorias (sec. 43) está narrado en el texto literario, pero ha sido desarrollado con diálogos en orden a su dramatización; la narración visual explícita del encuentro entre Mario de la Vega y Victorita en la pensión de doña Matilde (sec. 47); y la sospecha de que Martín Marco ha podido matar a doña Margot (sec. 47 y 49).

e) Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes: diálogos y acciones breves que no figuran en el texto literario y que sirven para caracterizar a los personajes, como los abrazos de Julita y Ventura en el portal (sec. 6); el hecho de que Leonardo le diga a Tesifonte que no debería fumar (sec. 11); a don Ricardo se le cae un mendrugo de pan y los poetas escriben para presentar sus trabajos a los juegos

florales (sec. 11); don Roque escucha las noticias de la BBC y doña Visi pide a Filo que Roberto avale a Roque (sec. 13); Ventura quema la camisa en la casa de citas (sec. 17); Victorita friega las escaleras de la casa de vecinos (sec. 23); diálogo de doña Matilde y doña Asun caracterizando a Leonardo (sec. 26); y Tesifonte limpia a Leonardo el cuello de la camisa con una goma de borrar (sec. 43).

f) Desarrollos breves de acciones de contexto: son simples diálogos y acciones encaminados a proporcionar elementos de contexto respecto a la acción principal. Los poetas piden agua y bicarbonato (sec. 1), unos hombres preguntan en el burdel cuánto cuesta el rato (sec. 9), etc.

En conjunto, los añadidos y desarrollos descritos abundan en la autoconciencia del texto fílmico y en una presencia visual mayor de los temas del hambre y el frío y todos los elementos que caracterizan la miseria de la época que, en buena medida, viene exigida por la necesidad de plasmar en pocas acciones la multiplicidad de elementos equivalentes del texto literario. Hay que subrayar el hecho de que algunos añadidos están tomados de otras obras de Cela, buscando de ese modo, una fidelidad al universo literario del autor: concretamente, el diálogo de la secuencia 1 sobre el planteamiento, nudo y desenlace que debe poseer toda novela pertenece a la novela corta *Café de artistas* (1953); los diálogos sobre los juegos florales están tomados de *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (1951), lo mismo que el personaje del inventor de palabras Matías Martí; y el cliente del prostíbulo que cede el turno a otro y le pregunta por su esposa (sec. 21) y la escena de amor en el palco del cine entre Ventura y Julita (sec. 45) están tomados de *San Camilo 1936*, como recoge Villanueva (1994, 428-429), quien señala que en el resto de los añadidos «nunca falta, sin embargo, la congruencia de estos insertos con el ambiente, los personajes, las situaciones y diálogos tomados de lo escrito por el novelista» (ibídem).

H. *Clausura del relato*. Con respecto a la vertebración dramática de las historias presentes en el texto literario, hay que señalar que la mayoría de ellas quedan inconclusas (el lector no sabe el futuro de las relaciones de Julita y Ventura o de Victorita y Paco, si Elvirita se encuentra con Leoncio, qué es de Purita o de Petrita y el guardia García Morrazo, etc.), y ni la muerte de doña Margot ni el destino de Martín Marco son resueltos en la novela. Ello es así porque no hay historias de conflicto único, sino descripciones fuertemente connotadas de fragmentos de vida de unos personajes. Es decir,

la novela no estaba pensada para tener un final que trascendiera a ese propósito primero de reflejar la vida en el Madrid de postguerra, ni podía tener un final voluntarista dependiente de la pena o tristeza que el mundo descrito despertara en el autor (Asún, 1989, 66).

Sin embargo, el capítulo titulado *Final* se aparta radicalmente del resto del relato novelístico, como ya indica el autor al romper la numeración empleada hasta ese momento. En ese capítulo hay un protagonista neto, Martín Marco —cuya función a lo largo de todo el relato es la de «servir de guía y fundamento en la elaboración

de la coherencia interna del texto» (Asún, 1988, 42)—, que va a visitar la tumba de su madre y hace proyectos para el futuro; simultáneamente, los personajes que conocen a Martín leen en el periódico una noticia que le amenaza y que suscita preocupación por su destino: Roberto y Filo (págs. 267, 274, 275 y 277-278), Pablo Alonso (págs. 269-270), Paco (págs. 270-271), doña Jesusa y Purita (pág. 272), Ventura (págs. 272-274), Rómulo (págs. 275-276) y Celestino (pág. 278). De este modo, el relato tiende a una clausura dramática, centrando en un personaje y en un acontecimiento todo el desarrollo anterior. Pero, al mismo tiempo, en este capítulo hay una doble elipsis que rompe esa clausura: se omite el contenido de la noticia amenazadora y el desenlace cuando Martín lea el periódico que le ha proporcionado un empleado del cementerio. Esta doble elipsis refuerza el carácter rupturista del relato como «negación» de la literatura convencional entendida por el novelista como fraude o engaño, según queda apuntado.⁴

Por el contrario, el relato fílmico ofrece cierta clausura a partir del episodio de la muerte de doña Margot, por el que son detenidos Julián, Pepe y Martín Marco. Hay que hacer notar que para conseguir una mayor intensidad dramática, el guión altera el orden narrativo y se traslada a las últimas secuencias (sec. 46, 48 y 49) este suceso que en la novela figura en el capítulo segundo. El cambio de ubicación de la vivienda de Roberto y Filo —que, a diferencia del texto literario, en el fílmico se sitúa en el edificio de doña Margot— permite establecer una relación de Martín con la muerte de la madre de Julián Suárez y ofrecer una interpretación coherente de la búsqueda de Martín por la policía. Extrañamente, Dougherty (1990) considera que «esta explicación ya está implícita en la novela», aunque hay que estar de acuerdo con su, por otra parte, admirable síntesis del procedimiento de adaptación cinematográfica, cuando afirma que «el discurso fílmico parece pedir, pues, a diferencia del novelístico, una fábula con desenlace».

De este modo, se da satisfacción a los dos enigmas más importantes que plantea el texto y las secuencias finales unen en la comisaría a los protagonistas de estos sucesos. Pudiera parecer que allí donde Cela deja entrever una explicación política a la amenaza que se cierne sobre Martín Marco —la depuración de su militancia republicana e izquierdista—, el texto fílmico proporciona una resolución dramática con la acusación de un crimen común —que pronto se diluye—, con lo que la película supondría una *dulcificación* de la novela al descargarla de contenido netamente político; pero, como muy bien hace ver Darío Villanueva (1994, 435), hay un equivalente en el desarrollo del descubrimiento de las lápidas, una «especie de esperpéntico motín que Sorbedo encabeza en el café contra la autoridad dictatorial de doña Rosa —ilustrativa de la del Régimen— incitando a los parroquianos a voltear los mármoles de las mesas.» También indica este estudioso que la transformación

4. Según recoge Raquel Asún (1988, 65) en la valiosa introducción a la novela que venimos siguiendo, Cela ha afirmado que Martín es buscado por su pertenencia al sindicato estudiantil FUE, lo que, según Asún, se deduciría del texto. En el mismo sentido, Darío Villanueva (1994, 434-435) dice que esa militancia estudiantil y la amistad con un ex-presos como Paco y con Celestino Ortiz, antiguo comandante republicano, permiten suponer que la requisitoria que pesa sobre Martín Marco es una aplicación de la ley de responsabilidades políticas por la que se persigue a los desafectos al régimen franquista.

del personaje de Roberto González —de republicano a excombatiente del ejército faccioso— tiene el mismo sentido de buscar un equivalente a la represión franquista sugerida por el Final del texto literario (*op. cit.*, 436).

Por otra parte, la visualización del encuentro de Mario de la Vega con Victorita —omitida en la novela, como ya queda dicho— también da satisfacción a otro de los enigmas importantes, pues previamente se nos habían mostrado los escrúpulos morales que Victorita tenía para vender su cuerpo y conseguir dinero para curar a su novio.

I. *Otros elementos.* Hay que destacar la importancia de la banda sonora en la caracterización de espacios y ambientes y su ubicación en un marco histórico concreto, tanto por el tema musical no diegético de carácter nostálgico como, sobre todo, por las canciones insertas en la diégesis y los ruidos (máquina de coser, campanadas, timbres, etc.) y que constituyen «una verdadera sinfonía de sonidos que ningún texto, por evocador que fuera, podría alcanzar» (Dougherty, 1990). La misma función —que contribuye al realismo del texto fílmico— tiene la cuidadosa labor de ambientación (vestuario, decorado, *atrezzo*, localizaciones) tan apreciada por la crítica y que lleva a Dru Dougherty (1990) a afirmar que «en este sentido, *La colmena* de Mario Camus puede ser más fiel que la novela a la materia prima evocada por Cela.» No podemos estar de acuerdo con la apreciación de Rafael Utrera (1990) de que la utilización del color en la fotografía —en lugar del blanco y negro que, con un reparto de actores desconocidos «hubieran mostrado una mejor expresión de la época presentada en la novela»— se deba a razones comerciales; y ello porque la imagen en blanco y negro no es más *realista* ni más verosímil que la policroma como, entre otros, ha mostrado convincentemente Yuri Lotman (1979) en un debate que hoy parece superado.⁵

En cuanto a la elección de intérpretes famosos, hay quien ha sugerido que hubiera sido mejor un elenco de actores desconocidos (Utrera, 1990) y la opción tomada se debe a «las estructuras del medio» cinematográfico (Dougherty, 1990); sin embargo, al margen del indudable interés comercial de un reparto con famosos, hay que estar de acuerdo con la apreciación del productor y del director de que los rostros conocidos por el espectador permiten un mejor seguimiento de la historia.

También hay que indicar que el momento histórico en que se lleva a cabo la adaptación cinematográfica supone una transformación en la apreciación que el público pueda tener de la realidad reflejada por el relato. Mientras la obra de Cela es prácticamente contemporánea —hay únicamente unos años de diferencia— de la acción narrada, el texto fílmico presenta personajes e historias a medio siglo de distancia. Muy probablemente este hecho sea determinante en el juicio sobre la *dulcificación* de la realidad social que el filme lleva a cabo respecto a la novela.

5. Por principio, el blanco y negro es una convención (Bazin, 1966, 447), y no más realista que el color. Ciertamente, hay que estar de acuerdo en que, en algunos casos, como cuando se trata de obras que remiten a realidades de las que el espectador ya tiene previamente un imaginario cinematográfico, el blanco y negro es percibido como más *realista*. Pero, a nuestro juicio, ése no es el caso de la vida cotidiana de la postguerra española que refleja *La colmena*, de la que, por otra parte, hay un sector de los espectadores que tiene una memoria personal.

11. Modelo de adaptación libre de novela: *Carne trémula*

Texto literario: Live Flesh (*Carne trémula*) de Ruth Rendell, 1986 (Barcelona, Plaza y Janés, 1997).

Texto fílmico: *Carne trémula* (1997).

Producción: Agustín Almodóvar para El Deseo, Ciby 2000 y France 3 (España-Francia). **Dirección:** Pedro Almodóvar. **Guión:** P. Almodóvar, Ray Loriga y Jorge Guerricaechevarría, basado en la novela de Ruth Rendell. **Fotografía:** Affonso Beato. **Música:** Alberto Iglesias. **Dirección artística:** Antxón Gómez. **Montaje:** José Salcedo. **Duración:** 100 minutos. **Intérpretes:** Javier Bardem (David), Francesca Neri (Elena), Liberto Rabal (Víctor), Angela Molina (Clara), Pepe Sancho (Sancho), Pilar Bardem (dueña de la pensión), Penélope Cruz (madre de Víctor).

Síntesis argumental. Una noche de diciembre de 1970, en pleno estado de excepción decretado por Franco, nace Víctor. Es hijo de una prostituta, y el futuro para él no es un lecho de rosas. Dos décadas después, conoce a una chica, Elena, hija de un rico diplomático italiano y enganchada a la heroína. Entre ellos, la cosa se complica e irrumpen en la escena dos policías, David y Sancho. En el forcejeo entre Víctor y Sancho, David recibe un tiro por el que queda paralítico. El joven irá a la cárcel, mientras que David y Elena se casan. Unos años más tarde, cuando le ponen en libertad, Víctor sigue enamorado de Elena, pero piensa también en algún tipo de

venganza. Mientras, conoce a Clara, la esposa infiel de Sancho, con la que se lía y aprende a hacer el amor. Víctor cuenta a David que el disparo no fue fortuito, sino que Sancho trató de matarle porque sabía que David mantenía relaciones con su esposa. Como Víctor se acuesta también con Elena, David pone en conocimiento de Sancho las relaciones de Víctor con Clara y, de ese modo, se venga. Finalmente, Sancho mata a su mujer y se suicida. Tiempo después, David vive lejos del país y Víctor y Elena esperan su primer hijo.

11.1. Contexto de producción

Sin lugar a dudas, Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, 1949) es uno de los directores más creativos del cine español de las dos últimas décadas. Autor de trece largometrajes, además de algunos cortometrajes,¹ ya forma parte de lo más genuino de la cultura española del postfranquismo y su cine ha sido estudiado con detenimiento.² Como se ha diagnosticado,

El gran logro de Almodóvar ha sido metabolizar sorprendentemente la tradición española y ponerla en contacto con dos elementos principales: un moderno cosmopolismo, radicalmente contemporáneo y de circulación universal y una enorme libertad subjetiva de invención. Estos dos elementos, además, en contacto con cuantas formas de creación están aportando otras manifestaciones artísticas: de la moda al diseño, de la pintura a la música, de la televisión al vídeo, del comic a los subgéneros, con su correspondiente reflejo sobre el lenguaje y las formas de vivir urbanas (Manuel Hidalgo en *Cinelandia*, nº 1, 1993).

1. La filmografía consta de a) los cortometrajes *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (Super 8, 10 minutos, 1974), *Film político* (Super 8, 4 minutos, 1974), *La caída de Sodoma* (Super 8, 10 minutos, 1975), *Homenaje* (Super 8, 1975), *El sueño o La estrella* (Super 8, 12 minutos, 1975), *Blancor* (Super 8, 5 minutos, 1975), Trailer de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Super 8, 5 minutos, 1976), *Sea caritativo* (Super, 5 minutos, 1976), *Las tres ventajas de Ponte* (Super 8, 5 minutos, 1977), *Sexo va, sexo viene* (Super 8, 17 minutos, 1977) y *Salomé* (16 mm, 11 minutos, 1977); b) el medimetraje para televisión *Trailer para amantes de lo prohibido* (1985); y c) los largometrajes *Folle... folle... fólleme... Tim* (Super 8, 1977; no estrenado), *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carné trémula* (1997) y *Todo sobre mi madre* (1999).

2. Cabe destacar los siguientes trabajos: Paul Julian Smith, *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodovar* (Verso, 1994); Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar* (Barcelona, Destino, 1989); Daniela Aronica, *Pedro Almodóvar* (I Castoro, 1993); Boquerini, *Pedro Almodóvar* (Madrid, JC, 1989); Antonio Holguín, *Pedro Almodóvar* (Madrid, Cátedra, 1994); Roberto Zamignan, *Pedro Almodóvar* (Venezia, Comune di Venezia, 1991); María Antonia Maldonado y Teresa García de León, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí* (Ciudad Real, Diputación, 1989); Frédéric Strauss, *Un cine visceral* (Madrid, El País Aguilar, 1995); Kathleen M. Vernon y Barbara Morris (comp.), *Post Franco Post Modern* (Greenwood, 1995); Sergio Naitza y Valeria Patané (comp.), *Folle, folle, folle, Pedro!* (Cagliari, 1992); VV.AA., *El cine de Almodóvar y su mundo* (Madrid, Universidad Complutense, 1990); VV.AA., *Los fantasmas del deseo: a propósito de Almodóvar* (Madrid, Aula 7, 1988); y Alejandro Yarza, *Un cañibal en Madrid* (Madrid, Libertarias, 1999).

Almodóvar había declarado a la prensa que su anterior película, *Kika* (1993), estaba inspirada en el primer capítulo de *Live Flesh*. Preguntado a propósito del estreno de *Carne trémula*, responde que no sabe si la novela ha estimulado su deseo o, por el contrario, ha encontrado por casualidad en el libro las cosas que necesitaba expresar (Strauss, 1997). En todo caso, explica en esa entrevista concedida a *Cahiers du Cinéma* que el primer capítulo de la novela de Rendell le recordaba la última escena de *La ley del deseo* (1986) y ha sido el punto de partida para la película. Almodóvar aparece firmando la historia del filme junto a Jorge Guerricaecheverría y a Ray Loriga, sin embargo, ha afirmado en la prensa: «No es por robarle méritos a nadie, pero el guión lo he escrito absolutamente yo» y que los coguionistas básicamente «me han acompañado al otro lado de la mesa». Considera que Rendell es una escritora con mucha imaginación, gran capacidad para inventar situaciones muy interesantes y una viveza en la forma de contar que hace agradable su lectura (Strauss, 1997).

Tras veinticinco años de dedicarse a la literatura policíaca, Ruth Rendell está considerada como uno de los más firmes pilares de la narrativa británica de misterio de este siglo. Su dominio de los más variados recursos ha convertido sus obras en auténticos éxitos de ventas. Además, sus novelas han sido bien recibidas por la crítica especializada, lo que la ha hecho merecedora de los más prestigiosos galardones literarios del género, como el Daga de Oro y Daga de Plata, el Edgar o el premio del Arts Council. En la presentación de uno de sus libros, el escritor Jesús Pardo (1998) resume: «Yo diría que Ruth Rendell es la continuadora de Agatha Christie: es, como ésta, revolucionaria, y al tiempo tradicional; prolífica y variada; profundamente observadora, pero mediana caracterizadora de personajes; muy clara y precisa de lenguaje, pero mediocre estilista. Y ambas son inglesas.» En español hay publicada una cuarentena de títulos de Rendell en diversas ediciones.³ Una de sus novelas, *La mujer de piedra*, ha sido adaptada por Claude Chabrol en *La ceremonia* (La cérémonie, 1995).

11.2. Segmentación del texto literario

(Capítulo 1) Dos policías, Spenser y Fleetwood, negocian con Víctor para que libere a una chica, Rosemary Stanley, que mantiene secuestrada en su casa, y se en-

3. La «Biblioteca de Ruth Rendell» de la colección «Jet» de Plaza y Janés ha publicado bastantes obras. Los títulos que figuran en la BNE son: *Algunos mienten, otros mueren*, *Amores que matan*, *Camino del matadero*, *Carretera del odio*, *Dedicatoria mortal*, *Después del asesinato*, *El árbol de manos*, *El flautista de Pamplona*, *El juego de los astutos*, *El lago de las tinieblas*, *El pájaro del cocodrilo*, *El precio de la vanidad*, *El rostro de la traición*, *El señor del páramo*, *El talón de Aquiles*, *En la oscuridad del bosque*, *Eterna despedida*, *Falsa identidad*, *Hablar con desconocidos*, *Inocencia singular*, *La casa secreta de la muerte*, *La estampa del diablo*, *La mujer de piedra* (o *Un juicio de piedra*), *La muñeca asesina*, *La planta carnívora* y otros relatos, *La senda de la maldad*, *Las llaves de la calle*, *Lobo para el matadero*, *Los hijos del azar*, *Morir de pie*, *Perversidad*, *Piedras como corazones*, *Semisola: historia de una desaparición*, *Su nueva amiga*, *Un cadáver para una boda*, *Un cuento chino*, *Un demonio para mí*, *Un simple fallo*, *Una vida durmiente* y *Uno horizontal, dos vertical*.

tregue. Creen que es un violador y dudan sobre si su pistola es de verdad. David Fleetwood entra y logra que suelte a la chica, pero en un momento de confusión Víctor dispara y le da en la columna vertebral, dejándolo parálítico. (*Capítulo 2*) Víctor ha estado en la cárcel durante doce años. Sus padres han muerto mientras tanto. Padece una extraña aversión a las tortugas (quelonofobia). Judy, una asistente social, le proporciona una habitación de alquiler. (*Capítulo 3*) Víctor se entera de que ha heredado poco dinero de sus padres. Recuerda el pasado: es de clase media y su padre pasó los últimos meses de su vida en una silla de ruedas. De niño vio cómo sus padres hacían el amor y un día se asustó con una tortuga. Va a ver a su tía Muriel, una anciana que no sale de casa y que guarda recortes sobre David, el policía herido por su sobrino. (*Capítulo 4*) Víctor escuchaba de joven a su tío Sidney —esposo de Muriel—, que contaba cómo le quitó una pistola Luger a un alemán muerto en una trinchera. Tiempo más tarde y tras el ataque frustrado a una joven que sabía artes marciales, Víctor roba la pistola a su tío. En la prensa lee reportajes sobre la vida de David. Acude a una tienda para vender los muebles que ha heredado de sus padres. Recuerda que llegó a casa de Rosemary Stanley para ocultarse de unos policías que lo perseguían por haber atacado a una chica, pero que no tenía intención de hacer daño a Rosemary. (*Capítulo 5*) Lee en el periódico que ha habido una violación. Le visita Tom, un asistente social, a quien invita a comer el próximo domingo. Se entera de que David Fleetwood está escribiendo sus memorias ayudado por su novia, Clare. Recuerda a Pauline, una chica con la que tiempo atrás tuvo relaciones sexuales poco satisfactorias y que a partir de entonces comenzó a violar a mujeres. Visita a su tía Muriel y vuelve a ver los muebles. Teme que David hable de él en el libro sin entender que no quiso hacerle daño. (*Capítulo 6*) Dos policías se llevan a Víctor a comisaría y lo interrogan acerca de la violación. Le hacen análisis de sangre y lo liberan. Al volver a casa teme que saber el grupo sanguíneo sirva a la policía para acusarlo en el futuro. Se siente acorralado y destroza los muebles de la habitación. Va a casa de Tom a comer. Recuerda cómo trató de superar su fobia a las tortugas. La casera —que tiene un broche en forma de tortuga— le reprocha que hay quejas sobre él y que espera que la policía no vuelva. (*Capítulo 7*) Toma un tren y merodea por el barrio donde vive David, pregunta por una habitación para alquilar. Se cruza con David que va en silla de ruedas acompañado por su novia. (*Capítulo 8*) Tom le dice a Víctor que hay un trabajo en una licorería, pero éste no se presenta. Llama por teléfono a David y recuerda el disparo. Va a casa de David y habla con él; Clare le reprocha lo que hizo y le insulta. (*Capítulo 9*) Llega a su casa indignado por Clare. Busca en revistas más datos sobre David. Tiene pesadillas. Pregunta por un trabajo como taxista. Vende los muebles de sus padres en una tienda de antigüedades. Va a casa de su tía Muriel y le roba el dinero que tiene escondido en los armarios. Recibe una carta de Clare donde le da las gracias porque la visita le hizo mucho bien a David. Llama por teléfono a Clare. (*Capítulo 10*) Se compra ropa y va a casa de David. Conversa con amabilidad con la pareja. Recuerdan el día del disparo y Víctor insiste en que fue fortuito y en que no tenía intención de dejarle parálítico, a pesar de haberlo dicho. Pasean por un bosque cercano y Víctor recuerda que allí violó a una chica hace doce años. También recuerda que de muchacho no tuvo

amigos ni sus padres facilitaron las relaciones sociales. (*Capítulo 11*) Piensa en invitar a comer a Clare y a David. Va a casa de Muriel y coge más dinero. Cobra el importe de los muebles y se queda con la silla de ruedas de su padre. Clare le telefona y le cuenta dónde alquilan un piso, pero cuando va ya está ocupado. Se compra ropa y va a casa de David. Discuten sobre si David dijo que la pistola con que amenazaba a Rosemary era de mentiras. Lee la transcripción del juicio. (*Capítulo 12*) Sueña con Clare a todas horas y va a ver a la pareja con frecuencia. Les regala un cachorro. Vuelve a coger dinero a su tía Muriel. Compra ropa y visita a David y Clare; él le muestra las galeradas del libro y le tranquiliza porque su nombre no aparecerá. (*Capítulo 13*) En la tienda de antigüedades se venden los muebles a un precio mucho mayor del que le pagaron. Le pide a Kevin, el yerno del dueño, que le guarde en la nevera comida que ha comprado para llevar a casa de David y Clare para su cumpleaños. En casa recibe un paquete de Clare con la sudadera que había olvidado. Sale a la calle en la silla de ruedas simulando que está inválido. Va a ver a la pareja; David no está porque ha ido al hospital para unas pruebas. Cena con Clare y luego se acuesta con ella. (*Capítulo 14*) Regresa a su casa. Sueña que va en su silla de ruedas por un parque y ataca a una mujer. Le llama Clare y quedan citados. Ella rechaza que continúen la relación íntima, pero Víctor no acepta y se muestra muy enamorado. Al final del día acude a la casa de David quien le cuenta que Clare le ha pedido que se casen; también sabe que ha hecho el amor con Víctor. Éste monta en cólera y amenaza a David diciéndole que le tenía que haber matado de verdad. (*Capítulo 15*) Tras dejar la casa de David camina sin rumbo. Se interna en un bosque y ataca y viola a una chica que está maquillándose apoyada en un coche; en el forcejeo ella le clava un espejo roto en el pecho. Huye cuando oye el motor del coche. Se refugia en una casa y duerme. Regresa a casa y llama a David; le dice que se olvide de Clare porque se va a quedar con él. Llama a Clare y quedan citados. El pecho le sangra. La casera le comunica que la policía ha preguntado por él. Se duerme y sueña con tortugas. Llama a David y le amenaza con que Clare no volverá con él. Compra una pistola de imitación. Llama a David nuevamente y le acusa de haberle provocado las heridas en el pecho. (*Capítulo 16*) Va a casa de su tía Muriel, vence la repugnancia y coge la llave que hay debajo de una tortuga de metal, aunque vomita. Le pide a Muriel que le firme por detrás el cheque de la fianza de una casa que iba a alquilar con un nombre falso. Ella rehúsa, le dice que la policía ha preguntado por él y teme que la viole. Víctor tiene un ataque de cólera y la golpea hasta asesinarla. La envuelve en una alfombra, se lava y se viste con ropa limpia del marido de Muriel y coge todo el dinero que encuentra por las diferentes habitaciones. No se preocupa por borrar las huellas porque sabe que no tiene escapatoria. Va a su casa, recoge la foto de Clare y la silla de ruedas y toma un taxi. (*Capítulo 17*) Duerme en un hotel. Al día siguiente va a casa de David, pero no hay nadie. Se emborracha y regresa al hotel a dormir. Llama a Clare y ve que la televisión emite la fotografía suya que regaló a Clare y otra de su tía Muriel. Huye a otro hotel. Sueña con que David está en la policía y lo busca. Utiliza la silla de ruedas para no ser reconocido. (*Capítulo 18*) Tiene infectada la herida del pecho y cada vez se siente peor. Está pálido y se cansa al mínimo esfuerzo. Va a un restaurante donde sufre es-

pasmos musculares; enloquece cuando una camarera le muestra un terrarium con tortugas. Un policía le reconoce y Víctor toma como rehén, a punta de pistola, a la camarera. Sufre un espasmo y cae al suelo semiinconsciente. (*Capítulo 19*) Clare cuenta a David que Víctor ha muerto en el hospital por el tétanos, un bacilo que ataca la médula espinal. David dice que todo ha sido fortuito, accidental y que recuerda que cuando fue disparado por Víctor había una litografía de una tortuga junto a un cuadro de las «Manos orantes» de Durero.

11.3. Segmentación del texto fílmico

(Sec. 1) Rótulos del estado de excepción. Navidad. Madrid. En enero de 1970, una joven que vive en una pensión se pone de parto. Acompañada por la dueña de la pensión, da a luz en un autobús. En las calles hay pintadas que piden libertad para el país. (Sec. 2) Créditos. Documental sobre el nacimiento. (Sec. 3) Rótulo *20 años después*. Víctor —el niño nacido en el autobús— trabaja como repartidor de pizzas. En un coche van dos policías, David y Sancho. Éste bebe mucho y cuenta que su mujer, Clara, le es infiel y por eso la pega. (Sec. 4) Víctor llama a Elena que está en su casa viendo en televisión *Ensayo de un crimen* porque había quedado citado con ella. Da vueltas en un autobús. Se acerca a su casa. (Sec. 5) Víctor sube a casa de Elena, quien toma cocaína y lo confunde con un «camello» al que espera. Elena le apunta con una pistola. Se le dispara y cae desmayada. En el televisor también se ve un disparo fortuito que mata a una mujer. Víctor se sienta y mira la película. (Sec. 6) Llegan Sancho y David alertados por el disparo. David teme que Sancho, casi borracho, haga un disparate. David trata de tranquilizar a Víctor, que encañona a Elena, pero Sancho lo provoca. David y Sancho discuten y forcejean. Sancho y Víctor se disputan la pistola; se dispara y da a David, que queda paralítico. (Sec. 7) David se ha casado con Elena. Juega a baloncesto en silla de ruedas. En la cárcel, Víctor ve el partido de baloncesto y recibe una carta de su madre. (Sec. 8) Rótulo *4 años después*. Víctor sale de la cárcel. (Sec. 9) David juega al baloncesto en su casa. (Sec. 10) Víctor llega a casa de su madre, una vivienda humilde y deteriorada en el barrio de La Ventilla. Acude al cementerio y habla con su madre; le dice que sacó el dinero del banco. Ve a Elena en el entierro de su padre, se acerca y la besa; ve a David. Llega Clara y habla con Víctor; le acerca hasta el barrio. (Sec. 11) Elena baña a David y le cuenta que ha visto a Víctor en el entierro; él contesta que hay que denunciarlo. (Sec. 12) Víctor va a la casa de acogida El Fontanar, donde Elena colabora. La espía. (Sec. 13) David llega a casa de Víctor. Le amenaza con que no se acerque a su mujer. Al irse, ve a Clara que le ha traído un colchón a Víctor. Éste le enseña un análisis médico y se acuestan juntos. Víctor dice que tiene que aprender a hacer el amor. (Sec. 14) Entrenamiento de baloncesto de los discapacitados. (Sec. 15) Víctor trabaja como voluntario en El Fontanar; se oculta tras una careta de lobo y Elena se sorprende cuando ve que se trata de él. Víctor le recita un texto del Deuteronomio. (Sec. 16) Víctor y Clara hacen el amor. David les fotografía. (Sec. 17) Es el aniversario de boda de Sancho y Clara. Él hace la comida y como ella dice que se deben

separar, Sancho la pega y luego le pide perdón. (Sec. 18) David sigue en el coche a Víctor, que llega a El Fontanar. David se encuentra allí a Elena y le dice que le ha visto entrar. David y Víctor discuten y éste le hace una demostración para hacerle ver que quien le disparó fue Sancho, debido a que estaba liado con Clara. (Sec. 19) Elena le cuenta a David que piensa dejar El Fontanar y él le cuenta la historia del disparo. (Sec. 20) Elena habla con Víctor del disparo; éste le dice que pensó en vengarse y que se convertirá en el mejor follador del mundo. (Sec. 21) Víctor trabaja descargando pescado. (Sec. 22) Víctor le dice a Clara que dejen de verse; ella sufre un *shock*. Se quema una sartén en la cocina. (Sec. 23) Elena se desnuda y se acuesta con Víctor a cambio de que dejen de verse. (Sec. 24) Partido de baloncesto. (Sec. 25) Elena llega a casa. Se ducha. Llega David y la encuentra acostada; ella le cuenta su relación con Víctor. (Sec. 26) Sancho sorprende a Clara en el momento en que recoge sus cosas para abandonarlo. Trata de impedirlo, pero ella le echa laca en los ojos; le dispara y se va. (Sec. 27) David está indignado con su mujer, aunque Elena le asegura que seguirá con él. Planea una venganza y ella se percata. (Sec. 28) David acude a ver a Sancho. Le cura la herida del disparo. Le cuenta la relación que tuvo con Clara. Elena llama a la casa de acogida y pregunta por Víctor. (Sec. 29) Clara va a casa de Víctor. Le escribe una nota diciéndole que se vaya. Llega Sancho, llevado por David. Sancho y Clara se apuntan con sendas pistolas y se disparan. Clara muere y Sancho está malherido. Llega Víctor y empuña una pistola y Sancho le pide que dispare; como no lo hace se suicida. Llega Elena y grita al oír el disparo. (Sec. 30) Seis años después David escribe desde Miami. Se reconoce culpable de todo. Elena recibe la carta desde El Fontanar. Está embarazada. Es Navidad y Víctor la acompaña a la maternidad. En el camino le dice al bebé que espere y le habla de lo mucho que ha cambiado el país, que se ha perdido el miedo.

11.4. Análisis comparativo

Como se puede apreciar en una simple lectura de las sinopsis de la novela y de la película, hay muy pocos elementos comunes. Prácticamente se reducen al origen del conflicto —un disparo fortuito— y a la irrupción del personaje de Víctor en la relación sentimental entre la pareja. Por tanto, la adaptación que lleva a cabo Pedro Almodóvar es muy libre; el guión parte de ese episodio inicial, pero lo transforma considerablemente. En la novela Víctor —que no es inocente, pues había atacado a una chica y mantenía secuestrada a otra— conoce a Clare (Elena en la película) y ésta mantiene una relación sentimental con David con posterioridad al episodio del disparo, mientras en la película la vuelta de Víctor se justifica por el deseo de justicia o venganza y por la atracción que tenía hacia Elena.

Unas declaraciones del director (Strauss, 1997) sobre el proceso de escritura del guión a partir del primer capítulo de la novela de Rendell explican las opciones de la adaptación e informan sobre la apropiación que hace el director del texto. Almodóvar plantea que ese capítulo tiene artificios y elementos sin explicar. ¿Por qué el policía mayor, Spenser, manda a David que se acerque a Víctor con el peligro que

ello supone? Rendell no ofrece una explicación y Almodóvar imagina que Spenser trata de vengarse por la relación adúltera que su esposa mantiene con David. ¿Por qué Víctor, tras haber intentado violar a una mujer, se refugia en la casa de otra, donde será cercado por la policía? Dice el director que «sería mucho más convincente que ese muchacho conociera de antes a la chica que vive en esa casa». Luego se le ocurre la idea de que la chica se enamore del joven policía que viene a salvarla. Y añade:

Todo viene de la novela, pero todo se transforma en otra cosa. Es la primera vez que intento una verdadera adaptación, pero mi aproximación no podía ser clásica. Una vez decidido que Víctor no sería un violador, que los policías irían armados, que la mujer de David sería la misma que la de la primera escena —lo que resulta más interesante, pues en la cárcel Víctor no piensa más que en ella— y que David se convertiría en un campeón de baloncesto en los juegos paralímpicos, era necesario seguir esta historia y no el libro (Strauss, 1997).

La novela contiene una acción más desnuda y simplificada, construida básicamente sobre tres personajes (Víctor, Clare y David) y la interrelación entre ellos, y adopta a lo largo de todo el relato el punto de vista de Víctor. Por el contrario, la película amplía en dos los personajes principales y carece de esa focalización. Con la salvedad de que en la novela el disparo es fortuito y en la película se disfraza de accidente el intento de Sancho de asesinar a su compañero, ambos relatos insisten en la dificultad para establecer la culpabilidad o ésta queda diluida por la insatisfacción de las relaciones sentimentales, familiares o sociales. En los dos textos el motor de los conflictos es el deseo sexual (en la película, de Víctor hacia Elena y de David hacia Clara; en la novela, el desequilibrio de Víctor y la atracción-enamoramiento por Clare) o su satisfacción plena (Elena o Clare encuentra en Víctor lo que David no puede proporcionarle). El azar resulta decisivo en las dos historias de encuentros y desencuentros. La novela subraya que el disparo fue por casualidad y la película insiste de diversos modos en el carácter fatal de los sucesos: encuentro de Víctor y Elena al comienzo, presencia próxima de los policías al domicilio de Elena, posterior coincidencia en el cementerio, relación de Víctor y Clara, etc.

Víctor aparece como víctima de las circunstancias familiares o de la una personalidad desequilibrada que ataca a las mujeres, pero coincide el personaje de los dos textos con un tipo humano solitario e incompreso muy presente en el mundo del cineasta, como el mismo Almodóvar (1997) explica:

Víctor se dirige a la lápida [de la tumba] como si realmente estuviera frente a su madre. Esta es una constante en algunos de mis personajes: la oralidad. No importa que el interlocutor sea un trozo de mármol (Víctor y la lápida), un supuesto muerto (Kika y el cadáver que está maquillando), una mujer que no puede responder porque está amordazada (*Átame*) o dormida (Paul Bazzo a Kika, antes de violarla) y por supuesto el habitual diálogo con las flores, o con un contestador automático mudo (Pepa en *Mujeres...*) o la oración frente al altar de un Dios ausente (la Madre Superiora en *Entre tinieblas*). Todos ellos son víctimas de la misma soledad e incomprensión.

En este sentido, consideramos que es el personaje de Víctor el atractivo básico para la adaptación, aunque el primer capítulo de la novela refleje un punto de partida para la escritura de la película.

El autor cinematográfico ha desarrollado un guión al margen del texto literario desde su propia creatividad y, al menos, se pueden subrayar los siguientes elementos que ni existen ni se derivan del texto literario:

a) *Complejidad de la historia*: con el añadido de dos personajes y el desarrollo de las relaciones entre ellos, la película resulta un relato de mayor envergadura y complejidad que la novela. En particular, en la película el personaje de Víctor tiene menor relevancia y resulta mucho más plano, aunque respecto a la novela conserva algunos rasgos de personalidad (ingenuo, espontáneo) y de la historia personal (el origen familiar) y se suprimen otros (fobia a las tortugas, violador, ladrón y asesino de su tía). Algunos elementos son transformados; así, la silla de ruedas, que en la novela remite al personaje de David y al del padre de Víctor, no tiene relevancia en la película donde, por el contrario, la discapacidad está como trasfondo en la relación sexual entre Elena y David (y Víctor).

b) *Contextualización*: la novela cuenta una historia sin anclaje en un contexto espaciotemporal concreto; por el contrario, la historia de la película se presenta, gracias al prólogo del nacimiento de Víctor, en una España actual que hunde sus raíces en la dictadura. Sin embargo, esa fuerte contextualización del relato fílmico no viene exigida por la propia historia; y hasta ha sido rechazada por la crítica «en un error mayúsculo de la estructura narrativa del film» (Alcover, 1998). En distintas declaraciones a la prensa, Almodóvar ha insistido mucho en la referencia histórica y en la novedad que supone dentro de su filmografía: «Hasta ahora no había hecho un comentario sobre el franquismo tan directo. El comienzo de mi cine negaba la presencia de Franco, pero aquí recupero la memoria de un modo muy puntual y muy concreto».⁴ Esa referencia tiene una función de interpretación del presente de los años noventa: «Hay un fantasma en el horizonte [...] Creo que es imposible que España vuelva a ese pasado horrible, pero tampoco estamos tan lejos de él».⁵

c) *Trama dramática y resolución*: la novela presenta una trama no muy tensa, más narrativa que dramatizada, mientras en la película se ha intensificado la tensión dramática que se mantiene y crece hasta la resolución dando lugar a una auténtica tragedia. En ambos casos y a pesar de las diferencias sustanciales, la clausura del relato resulta convencional (previsible en la novela y de dudosa verosimilitud en la película).

El director cinematográfico se hace presente en el texto fílmico de diversos modos. Además del conjunto del relato —que, como queda dicho, sólo de modo muy lejano remite al texto literario—, se aprecian las huellas del autor fílmico en los diá-

4. Declaraciones a *El País* reproducidas por la revista *Qué pasa*, nº 1.387, 11-17 de noviembre de 1997. En *Cahiers du Cinéma* indica que «hace veinte años, mi venganza hacia Franco consistía en no reconocer incluso su existencia, su memoria, en hacer mis películas como si no hubiera existido nunca. Hoy pienso que es bueno no olvidar aquella época y recordar que no está tan lejana» (Strauss, 1997).

5. Declaraciones a Celestine Bohlen, del *New York Times*, reproducidas por el diario *Clarín* (Buenos Aires), 4 de febrero de 1998.

logos, en personajes secundarios (dueña de la pensión, responsable de la casa de acogida), en las canciones (Chavela Vargas), en el paralelismo que hay con la película de Buñuel y en el deseo de oponer el ámbito sociopolítico de la dictadura al de la democracia. Esta adaptación puede ser un claro ejemplo de cómo un cineasta con un mundo propio se apoya en un texto literario de calidad mediana y toma como punto de partida algún elemento de la historia —que no del discurso— para crear una obra original.

La cita de *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955) —también conocida como *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*— venía exigida inicialmente por la búsqueda de una película en la que hubiera un disparo y que, emitida por televisión, se hacía coincidir con el de la pistola que maneja Elena. El director pensó en fragmentos de las películas *Hard Boiled* (John Woo, 1992), *La bahía del tigre* (Tiger Bay, John Lee Thompson, 1959), *La huida* (The Getaway, Sam Peckinpah, 1972) y *El demonio de las armas* (Deadly is the Female/Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1949), pero por diversas razones acabó eligiendo la obra de Buñuel, de lo que se alegró, pues «no sólo tienen un disparo en común, ambas películas hablan de la Muerte, el Azar, el Destino y la Culpa (todo esto lo descubrí después)» (Almodóvar, 1997). Considera el director que el personaje de Víctor recuerda la imagen de *Ensayo de un crimen* donde a un maniquí se le desprende una pierna cuando siente a Elena abrazada a las suyas; y ésta, por su parte, lo hace porque su marido parapléjico «carece» de piernas en su relación sexual.

Por último, señalar que la crítica ha apreciado la independencia de la película respecto a la novela; Fernández-Santos (1997) indica que el filme de Almodóvar es pura narración cinematográfica, cuya lógica y composición tienen poco o nada que ver con el texto literario:

No se percibe detrás del relato de *Carne trémula* su soporte novelesco, de la misma manera que no se percibe *Crimen y castigo* sumergida en el fondo del filme de Robert Bresson *Pickpocket* [1959]. Y no hay mejor indicio que éste de que —como Bresson, que ni siquiera citó a Dostoievski en los títulos de crédito— Pedro Almodóvar y quienes han colaborado con él en la escritura de *Carne trémula* han logrado un modelo de conversión (o mejor, de mutación) de literatura en cine: éste ha devorado la urdimbre literaria de fondo, se ha tragado el libro y no ha dejado en la pantalla rastro de él.»

En realidad, la apropiación que hace Almodóvar del libro de Rendell es tan libre que, de no figurar expresamente que se trata de una adaptación, resultaría imposible ver en la película la historia contada por la novela; o, dicho con otras palabras, si el director manchego no hubiera comprado los derechos de adaptación resultaría difícil acusarle de plagio, pues sólo hay en común algún elemento aislado (el policía parapléjico), por lo demás existente en otros muchos relatos.

Anexo. Una filmografía de adaptaciones

1. LITERATURA EN ESPAÑOL

(siglos XIX-XX, por autores)

Pedro Antonio de ALARCÓN

La bella campesina (La bella mugnaia, Mario Camerini, 1957)

Il capello a tre punte (Mario Camerini, 1934)

El capitán Malacara (Carlos Orellana, 1944)

El capitán Veneno (Henri Martinent, 1943; Luis Marquina, 1950)

Una cita de amor (Emilio Fernández, 1956)

El clavo (Rafael Gil, 1944)

El escándalo (Chano Urueta, 1934; J.L. Sáenz de Heredia, 1943; Xavier Setó, 1963)

Historia de un gran amor (Julio Bracho, 1942)

La pródiga (Ernesto Arancibia, 1944; Rafael Gil, 1946)

El sombrero de tres picos (Juan Bustillo, 1943)

La traviesa molinera (Henry D'Abbadie D'Arrast, 1934; León Klimovsky, 1954)

Leopoldo ALAS «CLARÍN»

¡Adiós, Cordera! (Pedro Mario Herrero, 1966)

La Regenta (Gonzalo Suárez, 1974)

La Regenta (Fernando Méndez-Leite, 1994, TV)

Ignacio ALDECOA*Con el viento solano* (Mario Camus, 1965)*Gran Sol* (Ferrán Llagostera, 1988)*Los pájaros de Baden-Baden* (Mario Camus, 1975)*Young Sánchez* (Mario Camus, 1963)**Isabel ALLENDE***La casa de los espíritus* (The House of the Spirits, Bille August, 1993)*De amor y de sombra* (Of Love and Shadows, Betty Kaplan, 1994)**José Luis ALONSO DE SANTOS***Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989)*La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987)**Serafín y Joaquín ALVAREZ QUINTERO***La boda de Quinita Flores* (Gonzalo Delgrás, 1943)*La calumniada* (Fernando Delgado, 1947)*Cancionera* (Julián Torremocha, 1939)*Cinco lobitos* (Ladislao Vajda, 1945)*Las de Caín* (Antonio Momplet, 1957)*Doña Clarines* (Eduardo Ugarte, 1950)*Fortunato* (Fernando Delgado, 1941)*El genio alegre* (Fernando Delgado, 1936-39; Gonzalo Delgrás, 1956)*Malvaloca* (Luis Marquina, 1942; Ramón Torrado, 1954)*Mariquita terremoto* (Benito Perojo, 1939)*Novios para las muchachas* (Antonio Momplet, 1941)*La patria chica* (Fernando Delgado, 1943)*Puebla de las mujeres* (Antonio del Amo, 1952)*La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936; Raúl Alfonso, 1954)*Tambor y cascabel* (Alejandro Ulloa, 1944)*Tremolina* (Ricardo Núñez, 1956)*Ventolera* (Luis Marquina, 1961)**Carlos ARNICHES***Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941)*Ángela es así* (Ramón Quadreny, 1944)*Aquí mando yo* (Rafael Romero Marchent, 1966)*Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953)*Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956)*El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974)*La canción que tú cantabas* (Miguel Mileo, 1939)*¡Centinela alerta!* (Jean Gremillon y Luis Buñuel, 1936)*Charleston* (Tulio Demicheli, 1959)*La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943; Clemente Pamplona, 1962)*Don Quintín el amargao* (Luis Buñuel y Luis Marquina, 1935)*Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935; Mario Lugones, 1946; Rafael Gil, 1966)*Las estrellas* (Miguel Lluch, 1960)*La hija del engaño* (Luis Buñuel, 1951)

Lo que cuesta vivir (Ricardo Núñez, 1958)
Noche de reyes (Luis Lucia, 1947)
El padre Pitillo (Roberto de Ribón, 1945; Juan de Orduña, 1954)
Para ti es el mundo (José Buchs, 1941)
La señorita de Trévez (Edgar Neville, 1935)

Fernando ARRABAL

El árbol de Guernica (L'arbre de Guernica, Fernando Arrabal, 1975)
Cabalgaré como un caballo loco (J'Irai comme un cheval fou, Fernando Arrabal, 1975)
Fando y Lis (Alejandro Jodorowski, 1967)
Viva la muerte (Fernando Arrabal, 1970)

Max AUB

Distinto amanecer (Julio Bracho, 1943)
Soldados (Alfonso Ungría, 1978)

Pío BAROJA

La busca (Angelino Fons, 1966)
Las inquietudes de Shanti Andía (Arturo Ruiz Castillo, 1947)
El mayorazgo de Labraz (Julio Caro Baroja, 1983, TV)
Zalacaín el aventurero (Francisco Camacho, 1929; Juan de Orduña, 1954).

Gustavo Adolfo BECQUER

La cruz del diablo (John Gilling, 1974)
El fantasma de la libertad (Le Fantôme de la liberté, Luis Buñuel, 1974)
Los resucitados (Arturo Bobadilla, 1997)

Jacinto BENAVENTE

El bailarín y el trabajador (Luis Marquina, 1936)
De mujer a mujer (Luis Lucia, 1950)
La fuerza bruta (La forza bruta, Carlo L. Bragaglia, 1940)
La honra de los hombres (Carlos Schlieper, 1944)
La honradez de la cerradura (Luis Escobar, 1950)
Lecciones de buen amor (Rafael Gil, 1943)
La malquerida (José López Rubio, 1940; Emilio Fernández, 1949)
La mariposa que voló sobre el mar (Antonio de Obregón, 1948)
Más allá de la muerte (Ramón Peón, 1935)
La noche del sábado (Rafael Gil, 1950)
No fumadores (Carlos Arévalo, 1940)
¡No quiero...no quiero! (Francisco Elías, 1938)
Pepa Doncel (Luis Lucia, 1970)
Rosas de otoño (Juan de Orduña, 1943)
Señora ama (Julio Bracho, 1954)
Vidas cruzadas (Luis Marquina, 1942)

Juan BENET

El aire de un crimen (Antonio Isasi-Isasmendi, 1988)

Adolfo BIOY CASARES

El crimen de Oribe (Leopoldo Torre Nilson, 1950)

La guerra del cerdo (Leopoldo Torre Nilson, 1975)

In memoriam (Enrique Brasó, 1977)

Otra esperanza (Mercedes Frutos, 1991)

Vicente BLASCO IBÁÑEZ

La barraca (Roberto Gavaldón, 1944; León Klimovsky, 1982, TV)

La bodega (Benito Perojo, 1929)

Cañas y barro (Juan de Orduña, 1954; R. Romero Marchent, 1977-78, TV)

Los cuatro jinetes del Apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse, Vincente Minnelli, 1962)

Mare Nostrum (Rafael Gil, 1948)

Sangre y arena (Blood and Sand, Rouben Mamoulian, 1941; Javier Elorrieta, 1989)

Jorge Luis BORGES

Cacique Bandeira (Héctor Olivera, 1977)

Días de odio (Leopoldo Torre Nilsson, 1953)

La estrategia de la araña (Bernardo Bertolucci, 1970)

Antonio BUERO VALLEJO

Esquilache (Josefina Molina, 1988)

Historia de una escalera (Ignacio F. Iquino, 1950)

Madrugada (Antonio Román, 1957)

Joaquín CALVO SOTELO

Un ángel tuvo la culpa (Luis Lucia, 1960)

Quando llegue la noche (Jerónimo Mihura, 1946)

Una muchachita de Valladolid (Luis César Amadori, 1958)

La muralla (Luis Lucia, 1958)

Operación embajada (Fernando Palacios, 1963)

Perseguidos (José Luis Gamboa, 1952)

Plaza de Oriente (Mario Cano, 1962)

La visita que no tocó el timbre (Mario Camus, 1965)

¡Viva lo imposible! (Rafael Gil, 1957)

Alejo CARPENTIER

Barroco (Paul Leduc, 1988)

Derecho de asilo (Octavio Cortázar, 1994)

El recurso del método / El dictador (Miguel Littin, 1978)

El siglo de las luces (Humberto Solás, 1992)

Alejandro CASONA

Los árboles mueren de pie (Carlos Schlieper, 1950)

La barca sin pescador (Mario Soffici, 1950; José M^a Forn, 1965)

Cuando florezca el naranjo (Alberto de Zavalía, 1943)

La dama del alba (Emilio Gómez Muriel, 1949; F. Rovira Beleta, 1966)

María Celeste (Julio Saraceni, 1944)

Milagro de amor (Francisco Múgica, 1946)

Nuestra Natacha (Benito Perojo, 1936; Julio Saraceni, 1944)

Siete gritos en el mar (Luis César Amadori, 1954)

Las tres perfectas casadas (Roberto Gavaldón, 1952; Benito Alazraki, 1973)

Camilo José CELA

La colmena (Mario Camus, 1982)

La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona (Ramón Fernández, 1979)

Pascual Duarte (Ricardo Franco, 1976)

Rosa CHACEL

Memorias de Leticia Valle (Miguel Angel Rivas, 1979)

Luis COLOMA

Boy (Antonio Calvache, 1940)

Jeromín (Luis Lucia, 1953)

Pequeñeces (Juan de Orduña, 1950)

Julio CORTÁZAR

La cifra impar (Manuel Antín, 1960)

Circe (Manuel Antín, 1963)

Intimidad en los parques (Manuel Antín, 1964)

Sin fin. La muerte no es ninguna solución (Cristian Paul, 1987)

José DONOSO

La luna en el espejo (Silvio Caiozzi, 1984)

El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1978)

Concha ESPINA

Altar mayor (Gonzalo Delgrás, 1943)

Dulce nombre (Enrique Gómez, 1951)

La esfinge maragata (Antonio de Obregón, 1948)

La niña de Luzmela (Enrique Gómez, 1949)

Vidas rotas (Eusebio Fernández Ardavín, 1935)

Miguel DELIBES

El camino (Ana Mariscal, 1964)

El disputado voto del señor Cayo (Antonio Giménez-Rico, 1986)

Función de noche (Josefina Molina, 1981)

La guerra de papá (Antonio Mercero, 1977)

Las ratas (Antonio Giménez-Rico, 1997)

Retrato de familia (A. Giménez-Rico, 1976)

Los santos inocentes (Mario Camus, 1984)

La sombra del ciprés es alargada (Luis Alcoriza, 1989)

El tesoro (Antonio Mercero, 1990)

Una pareja perfecta (Francesc Betriu, 1997)

Wenceslao FERNÁNDEZ FLÓREZ*El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987)*El bosque maldito* (José Neches, 1945)*Camarote de lujo* (Rafael Gil, 1958)*La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943)*El destino se disculpa* (J.L. Sáenz de Heredia, 1944)*Fendetestas* (Antonio F. Simón, 1975)*El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1941; Rafael Gil, 1970)*Ha entrado un ladrón* (Augusto César Vatteone, 1940; Ricardo Gascón, 1949)*Huella de luz* (Rafael Gil, 1942)*Intriga* (Antonio Román, 1942)*Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1962)*El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935; F. Fernán-Gómez, 1955)*¿Por qué te engaña tu marido?* (Manuel Summers, 1968)*Rapto en la ciudad* (Rafael J. Salvia, 1955)*El sistema Pelegrín* (Ignacio F. Iquino, 1951)*Unos pasos de mujer* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942)*Volvoreta* (J.A. Nieves Conde, 1976)**Jesús FERNÁNDEZ SANTOS***Extramuros* (Miguel Picazo, 1985)*Los jinetes del alba* (Vicente Aranda, 1990, TV)*Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963)**Fernando FERNÁN-GÓMEZ***Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983)*El viaje a ninguna parte* (F. Fernán-Gómez, 1986)**Carlos FUENTES***Gringo viejo* (Old Gringo, Luis Puenzo, 1989)**Antonio GALA***Los buenos días perdidos* (Rafael Gil, 1975)*Más allá del jardín* (Pedro Olea, 1995)*La pasión turca* (Vicente Aranda, 1993)**Rómulo GALLEGOS***Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945)*Doña Bárbara* (Betty Kaplan, 1998)*Juan de la calle* (Rafael Rivero, 1941)**Federico GARCÍA LORCA***Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938; Vittorio Cottafavi, 1963, TV; Soulhel Ben Barka, 1977; Carlos Saura, 1981)*La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987)*Doña Rosita la soltera* (Antonio Artero, 1965)*Nanas de espigas* (Pilar Távara, 1984)*Yerma* (Barna Cabay e Imre Gyöngyössi, 1985; Pilar Távara, 1998)

Gabriel GARCIA MÁRQUEZ

- Cartas del parque* (Tomás Gutiérrez Alea, 1988, TV)
El coronel no tiene quien le escriba (Arturo Ripstein, 1999)
Crónica de una muerte anunciada (Francesco Rosi, 1987)
Un domingo feliz (Olegario Barrera, 1988, TV)
En este pueblo no hay ladrones (Alberto Isaac, 1965)
Fábula de la bella palomera (Rui Guerra, 1988, TV)
María de mi corazón (Jaime H. Hermosillo, 1981)
Me alquilo para soñar (Rui Guerra, 1992)
Milagro en Roma (Lisandro Duque, 1988, TV)
Presagio (Luis Alcoriza, 1974)
Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, 1987)
El verano de la señora Forbes (Jaime Humberto Hermosillo, 1988, TV)
La viuda Montiel (Miguel Littin, 1979)
Yo soy el que tú buscas (Jaime Chávarri, 1988, TV)

Ramón GÓMEZ DE LA SERNA

- Los días del cometa* (Luis Ariño, 1990)
Manicomio (F. Fernán-Gómez y Luis M. Delgado, 1952)

Enrique JARDIEL PONCELA

- Un adulterio decente* (Rafael Gil, 1970)
Angelina o el honor de un brigadier (Louis King, 1935)
Blanca por fuera, rosa por dentro (Pedro Lazaga, 1972)
Las cinco advertencias de Satanás (Isidro Socías, 1937; Julián Soler, 1945)
Eloísa está debajo de un almendro (Rafael Gil, 1943)
Es peligroso asomarse al exterior (Alejandro Ulloa, 1945)
Fantasmas en la casa (Pedro L. Ramírez, 1958)
Los habitantes de la casa deshabitada (Gonzalo Delgrás, 1946)
Los ladrones somos gente honrada (Ignacio F. Iquino, 1941; Gonzalo Delgrás, 1946; Pedro L. Ramírez, 1956)
Un marido de ida y vuelta (Luis Lucia, 1957)
Mauricio... o una víctima del vicio (E. Jardiel Poncela, 1940)
Las siete vidas del gato (Pedro Lazaga, 1970)
Tú y yo somos tres (Rafael Gil, 1963)
Usted tiene ojos de mujer fatal (Juan Parellada, 1939; Ramón Peón, 1945; José María Elo-rieta, 1962)

Carmen LAFORET

- Graciela* (Leopoldo Torre Nilson, 1946)
Nada (Edgar Neville, 1947)

Angel María de LERA

- Bochorno* (Juan de Orduña, 1964)
La boda (Lucas Demare, 1964)
Los clarines del miedo (Antonio Román, 1958)

Julio LLAMAZARES*El filandón* (Martín Sarmiento, 1984)*Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987)*El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995)**Antonio y Manuel MACHADO***La duquesa de Benamejí* (Luis Lucía, 1949)*La laguna negra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1952)*La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947; Josefina Molina, 1993)**Eduardo MARQUINA***Deseada* (Roberto Gavaldón, 1950)*Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948)*El moje blanco* (Julio Bracho, 1945)*Rosa de Francia* (Gordon Wiles, 1935)*Su hermano y él* (Luis Marquina, 1941)**Juan MARSÉ***El amante bilingüe* (V. Aranda, 1993)*Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976)*La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980)*La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977)*Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989)*Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde, 1984)**Carmen MARTÍN GAITÉ***Emilia... parada y fonda* (Angelino Fons, 1976)**Luis MARTÍN SANTOS***Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986)**Eduardo MENDOZA***La ciudad de los prodigios* (Mario Camus, 1999)*La cripta* (Cayetano del Real, 1981)*Soldados de plomo* (José Sacristán, 1983)*La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979)**Miguel MIHURA***A media luz los tres* (Julián Soler, 1957)*Amor es veneno* (Stefano Rolla, 1980)*Auf Engel Schiesst Man Nicht* (Rolf Thiele, 1960)*Carlota* (E. Cahen Salaberry, 1958)*La decente* (J.L. Sáenz de Heredia, 1971)*Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960)*Melocotón en almíbar* (Antonio del Amo, 1960)*Ninette y un señor de Murcia* (F. Fernán-Gómez, 1960)*Ni pobres ni ricos* (Fernando Cortés, 1952)*Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (Ignacio F. Iquino, 1945)

Las panteras se comen a los ricos (Ramón Fernández, 1970)
Pecadora (Enrique Carreras, 1955)
Sólo para hombres (F. Fernán-Gómez, 1960)

Antonio MUÑOZ MOLINA

Beltenebros (Pilar Miró, 1991)
El invierno en Lisboa (José Antonio Zorrilla, 1991)
Plenilunio (Imanol Uribe, 2000)

Pedro MUÑOZ SECA

El alegre divorciado (Pedro Lazaga, 1975)
Anacleto se divorcia (Joselito Rodríguez, 1950)
El baño de Afrodita (Tito Davison, 1940)
Los cuatro robinsones (Eduardo G. Maroto, 1939)
Los extremeños se tocan (Alfonso Paso, 1971)
El ilustre Perea (José Buchs, 1943)
Pepe Conde (José López Rubio, 1941)
Qué tío más grande (José Gaspar Serra, 1934)
El rayo (José Buchs, 1936)
La venganza de don Mendo (Fernando Fernán-Gómez, 1961)

Alvaro MUTIS

Illona llega con la lluvia (Sergio Cabrera, 1996)

Edgar NEVILLE

El baile (Edgar Neville, 1959)
Correo de Indias (Edgar Neville, 1942)
El diablo en vacaciones (José María Elorrieta, 1963)
Frente de Madrid (Edgar Neville, 1939)
Mi noche de bodas (José Díaz Morales, 1953)
Una mujer bajo la lluvia (Gerardo Vera, 1992)

Armando PALACIO VALDÉS

Las aguas bajan negras (José Luis Sáenz de Heredia, 1947)
Bajo el cielo de Asturias (Gonzalo Delgrás, 1950)
La fe (Rafael Gil, 1947)
La hermana San Sulpicio (Florián Rey, 1934; Luis Lucia, 1952)
Los majos de Cádiz (Benito Perojo, 1947)
La novicia rebelde (Luis Lucia, 1972)
Rogelia (Rafael Gil, 1962)
Santa Rogelia (Edgar Neville, 1939)
El señorito Octavio (Jerónimo Mihura, 1950)
Tiempos felices (Enrique Gómez, 1951)

Emilia PARDO BAZÁN

El indulto (José Luis Sáenz de Heredia, 1960)
Los pazos de Ulloa (Gonzalo Suárez, 1985, TV)
La sirena negra (Carlos Serrano de Osma, 1972)
Viaje de novios (Gonzalo Delgrás, 1947)

Alfonso PASO

- El abuelo tiene un plan* (Pedro Lazaga, 1973)
Adiós Mimi Pompom (Luis Marquina, 1961)
Cena de matrimonios (Alfonso Balcázar, 1962)
¡Cómo está el servicio! (Mariano Ozores, 1969)
Los derechos de la mujer (J.L. Sáenz de Heredia, 1963)
Educando a una idiota (Ramón Torrado, 1968)
Enseñar a un sinvergüenza (Agustín Navarro, 1971)
Este cura (Enrique Carreras, 1968)
Estoy hecho un chaval (Pedro Lazaga, 1976)
Los palomos (Fernando Fernán-Gómez, 1965)
Querido profesor (Javier Setó, 1967)
Las que tienen que servir (José María Forqué, 1968)
Una señora estupenda (Eugenio Martín, 1968)
El sol en el espejo (Antonio Román, 1962)
Suspendido en sinvergüenza (Mariano Ozores, 1962)
Usted puede ser un asesino (José María Forqué, 1961)
Vamos a contar mentiras (Antonio Isasi-Isasmendi, 1962)
Vamos por la parejita (Alfonso Paso, 1970)
La zorra y el escorpión (Manuel Iglesias, 1983)

José María PEMÁN

- El 113* (Rafael J. Sevilla y Ernesto Vilches, 1935)
El fantasma y doña Juanita (Rafael Gil, 1944)
Julietta y Romeo (José María Castellví, 1940)
Lola la piconera (Luis Lucia, 1951)
Rebeldía (J.A. Nieves Conde, 1953)
Los tres etcéteras del coronel (Claude Boissol, 1960)
La viudita naviera (Luis Marquina, 1961)

Benito PÉREZ GALDÓS

- El abuelo* (Luis César Amadori, 1954; José Luis Garci, 1998)
Adulterio (José Díaz Morales, 1943)
Doña Perfecta (Alejandro Galindo, 1951; César F. Ardavín, 1977)
La duda (Rafael Gil, 1972)
Fortunata y Jacinta (Angelino Fons, 1969; Mario Camus, 1979, TV)
La loca de la casa (Juan Bustillo, 1950)
Marianela (Benito Perojo, 1940; Julio Porter, 1955; Angelino Fons, 1972)
Misericordia (Zacarías Gómez, 1952)
La mujer ajena (Juan Bustillo, 1954)
Nazarín (Luis Buñuel, 1958)
Tormento (Pedro Olea, 1974)
Tristana (Luis Buñuel, 1970)

Arturo PÉREZ REVERTE

- Cachito* (Enrique Urbizu, 1996)
El club Dumas (Roman Polanski, 1999)
El maestro de esgrima (Pedro Olea, 1992)

La tabla de Flandes (Uncovered, Jim McBride, 1994)

Territorio comanche (Gerardo Herrero, 1996)

Manuel PUIG

El beso de la mujer araña (The Kiss of the Spider Woman, Héctor Babenco, 1985)

Boquitas pintadas (Leopoldo Torre Nilson, 1974)

Pubis angelical (Raúl de la Torre, 1982)

Augusto ROA BASTOS

La sed (Lucas Demare, 1961)

Víctor RUIZ IRIARTE

Estimado Sr. Juez... (Pedro Lazaga, 1978)

La guerra empieza en Cuba (Manuel Mur Oti, 1957)

Juego de niños (Enrique Cahen Salaberry, 1952)

Recién casados... no molestar (Fernando Cortés, 1950)

Juan RULFO

Los confines (Mitl Valdez, 1988)

La fórmula secreta (Rubén Gámez, 1965)

El gallo de oro (Roberto Gavaldón, 1964)

El imperio de la fortuna (Arturo Ripstein, 1985)

Pedro Páramo (Carlos Velo, 1967)

El rincón de las vírgenes (Alberto Isaac, 1973)

Ernesto SÁBATO

El poder de las tinieblas (Mario Sábato, 1979)

El túnel (Antonio Drove, 1987)

José Luis SAMPEDRO

El río que nos lleva (Antonio del Real, 1989)

José SANCHÍS SINISTERRA

(Ay, Carmela!) (Carlos Saura, 1990)

Alfonso SASTRE

A las cinco de la tarde (Juan Antonio Bardem, 1960)

La taberna fantástica (Julián Marcos, 1991)

Ramón J. SENDER

1919. Crónica del alba (Antonio Betancor, 1983)

Requiem por un campesino español (Francisco Betriu, 1985)

Valentina (Antonio Betancor, 1982)

Gonzalo SUÁREZ

Las crueles (Vicente Aranda, 1969)

De cuerpo presente (Antón Eceiza, 1965)

Ditirambo (Gonzalo Suárez, 1968)

Epílogo (Gonzalo Suárez, 1983)

Fata Morgana (Vicente Aranda, 1966)

Mi nombre es sombra (Gonzalo Suárez, 1996)

Daniel SUEIRO

Los farsantes (Mario Camus, 1963)

El puente (Juan Antonio Bardem, 1976)

Queridísimos verdugos (B. Martín Patino, 1973)

Gonzalo TORRENTE BALLESTER

Crónica del rey pasmado (Imanol Uribe, 1991)

Los gozos y las sombras (Rafael Moreno Alba, 1982, TV)

Miguel de UNAMUNO

Abel Sánchez (Carlos Serrano de Osma, 1946)

Acto de posesión (Javier Aguirre, 1977)

Las cuatro novias de Augusto Pérez (José Jara, 1975)

La entrega (Julián Soler, 1954)

Nada menos que todo un hombre (Rafael Gil, 1971)

Niebla (José Jara, 1975)

La tía Tula (Miguel Picazo, 1964)

Todo un hombre (Pierre Chenal, 1943; Rafael Villaseñor, 1983)

Juan VALERA

Juanita la Larga (Eugenio Martín, 1982, TV)

Pepita Jiménez (Emilio Fernández, 1945; Rafael Moreno Alba, 1975)

Ramón del VALLE-INCLÁN

Beatriz (Gonzalo Suárez, 1976)

Divinas palabras (Juan Ibáñez, 1978; J.L. García Sánchez, 1987)

Flor de santidad (Adolfo Marsillach, 1973)

Luces de bohemia (Miguel Angel Díez, 1985)

Sonatas (Juan Antonio Bardem, 1959)

Tirano Banderas (J.L. García Sánchez, 1993).

Mario VARGAS LLOSA

La ciudad y los perros (Francisco J. Lombardi, 1985)

Pantaleón y las visitadoras (José María Gutiérrez, 1975)

Alberto VÁZQUEZ FIGUEROA

Ashanti (Richard Fleischer, 1978)

Corazón de cristal (A. Vázquez Figueroa, 1985)

¿Es usted mi padre? (Antonio Giménez-Rico, 1969)

La iguana (Monty Hellman, 1989)

Manaos (A. Vázquez Figueroa, 1979)

Oro rojo (A. Vázquez Figueroa, 1978)

El perro (Antonio Isasi-Isasmendi, 1976)

Sangre en el Caribe (Rafael Villaseñor, 1983)

Tuareg (Enzo Castellari, 1983)

El último harem (Sergio Garrone, 1981)

Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN

Asesinato en el Comité Central (Vicente Aranda, 1982)

El laberinto griego (Rafael Alcázar, 1992)

Los mares del sur (Manuel Esteban, 1991)

El pianista (Mario Gas, 1997)

Tatuaje (Bigas Luna, 1976)

Manuel VICENT

Tranvía a la Malvarrosa (José Luis García Sánchez, 1996)

José ZORRILLA

El burlador de Castilla (Adventures of Don Juan, Vincent Sherman, 1948)

Don Juan (J.L. Sáenz de Heredia, 1950)

Don Juan Tenorio (René Cardona, 1937; Luis César Amadori, 1948; Alejandro Perla, 1952)

El milagro del Cristo de la Vega (Adolfo Aznar, 1940)

El último amor de Don Juan (The Private Life of Don Juan, Alexander Korda, 1934)

Viva/muera Don Juan (Tomás Aznar, 1976)

2. LITERATURA CLÁSICA ESPAÑOLA

El alcalde de Zalamea (José G. Maesso, 1953) (Calderón)

Los alegres pícaros (I Picari, Mario Monicelli, 1988) (Mateo Alemán)

La Araucana (Julio Coll, 1971) (Alonso de Ercilla)

El buscón (Luciano Berriatúa, 1975) (Quevedo)

La Celestina (Carlo Lizzani, 1964; César F. Ardavín, 1969; Gerardo Vera, 1996) (Fernando de Rojas)

El Cid (The Cid, Anthony Mann, 1961) (Mío Cid)

El curioso impertinente (Ugo Lombardi, 1948) (Cervantes)

El diablo cojuelo (Ramón Fernández, 1970) (Vélez de Guevara)

El diablo bajo la almohada (José María Forqué, 1968) (Cervantes)

Fuenteovejuna (Antonio Román, 1947; Juan Guerrero Zamora, 1970) (Lope de Vega)

La gitanilla (Fernando Delgado, 1940) (Cervantes)

Don Quijote (George W. Pabst, 1933; Don Quichotte. Grigory Kozintsev, 1957) (Cervantes)

Don Quijote de la Mancha (Rafael Gil, 1948; M. Gutiérrez Aragón, 1990, TV) (Cervantes)

El lazarillo de Tormes (César F. Ardavín, 1959)

El libro del buen amor (Tomás Aznar, 1975) (Arcipreste de Hita)

La leyenda del alcalde de Zalamea (Mario Camus, 1972) (Calderón)

La lozana andaluza (Vicente Escrivá, 1976) (Francisco Delicado)

El mejor alcalde, el Rey (Rafael Gil, 1973) (Lope de Vega)

La moza del cántaro (Florián Rey, 1953) (Lope de Vega)

El mundo de las apariencias (Raúl Ruiz, 1986) (Calderón)

La noche oscura (Carlos Saura, 1988) (San Juan de la Cruz)

El perro del hortelano (Pilar Miró, 1995) (Lope de Vega)

El príncipe encadenado (Luis Lucia, 1960) (Calderón)

El valle de las espadas (The Castilian, Javier Setó, 1962) (Poema de Fernán González)
La viuda andaluza (Francisco Betriu, 1977) (Francisco Delicado)

3. OTRAS LITERATURAS PENINSULARES

El Baldiri de la costa (J.M. Font Espina, 1969) (Joaquín Muntañola)
Beam o la sala de las muñecas (Jaime Chávarri, 1983) (Llorenç Villalonga)
El café de la Marina (Domingo Pruna, 1933) (José María de Sagarra)
Don Juan de Serrallonga (Ricardo Gascón, 1948) (Víctor Balaguer)
Elisabeth (Alejandro Martí, 1969) (Folch i Torres)
La fiebre del oro (Gonzalo Herralde, 1992) (Narcís Oller)
Garum (Fantástica contradicción) (Tomás Muñoz, 1989) (Manuel de Pedrolo)
La herida luminosa (Tulio Demichelli, 1956; José Luis Garcí, 1998) (José María de Sagarra)
La hija del mar (Antonio Momplet, 1953) (Àngel Guimerà)
Laia (Vicente Lluch, 1969) (Salvador Espriu)
Laura, del cielo llega la noche (Gonzalo Herralde, 1987) (Miquel Llor)
Maria Rosa (Luis Moglia Barth, 1946; Armando Moreno, 1965) (Àngel Guimerà)
Palabras de amor (Antoni Ribas, 1970) (Jaume Picas)
Parranda (Gonzalo Suárez, 1977) (Eduardo Blanco Amor)
La plaza del diamante (Francesc Betriu, 1981) (Mercè Rodoreda)
El poder del deseo (Juan Antonio Bardem, 1975) (Manuel de Pedrolo)
La puñalada (Jordi Grau, 1989) (Marià Vayreda)
La respuesta (José María Forn, 1976) (Manuel de Pedrolo)
La señora (Jordi Cadena, 1987) (Antoni Mus)
El señor Esteve (Edgar Neville, 1948) (Santiago Rusiñol)
Siega verde (Rafael Gil, 1960) (José Virós)
Soledad (Romà Guardiet, 1990) (Víctor Català)
La telaraña (Antoni Verdaguer, 1990) (Jordi Cabré)
Tierra baja (Tiefland, Leni Riefenstahl, 1942; Miguel Zacarías, 1950) (Guimerà)

4. LITERATURA UNIVERSAL

4.1. Novela

El agente secreto (The Secret Agent, Alfred Hitchcock, 1936) (Conrad)
Un amor de Swan (Eine Liebe von Swan; Volker Schlöndorff, 1983) (Proust)
Anna Karenina (Clarence Brown, 1935; Julien Duvivier, 1948; Alexandr Sarji, 1967; Margarita Pliijina, 1982; Simon Langton, 1985; Leo Tolstoy's Anna Karenina, Bernard Rose, 1997) (Tolstoi)
Carta de una desconocida (Letter From a Unknown Woman, Max Ophüls, 1953) (S. Zweig)
Crimen y castigo (Crime and Punishment, Josef von Sternberg, 1935) (Dostoievski)
Los cuentos de Canterbury (I raconti di Canterbury, Pier Paolo Pasolini, 1972) (Chaucer)
David Copperfield (George Cukor, 1935; Delbert Mann, 1970) (Dickens)
El Decamerón (Il Decamerone, Pier Paolo Pasolini, 1971) (Boccaccio)
Diálogo de carmelitas (Le Dialogue des Carmélites, Philippe Agostini y R. Bruckberger, 1960) (Bernanos)
Les Enfants terribles (Jean-Pierre Melville, 1950) (Cocteau)

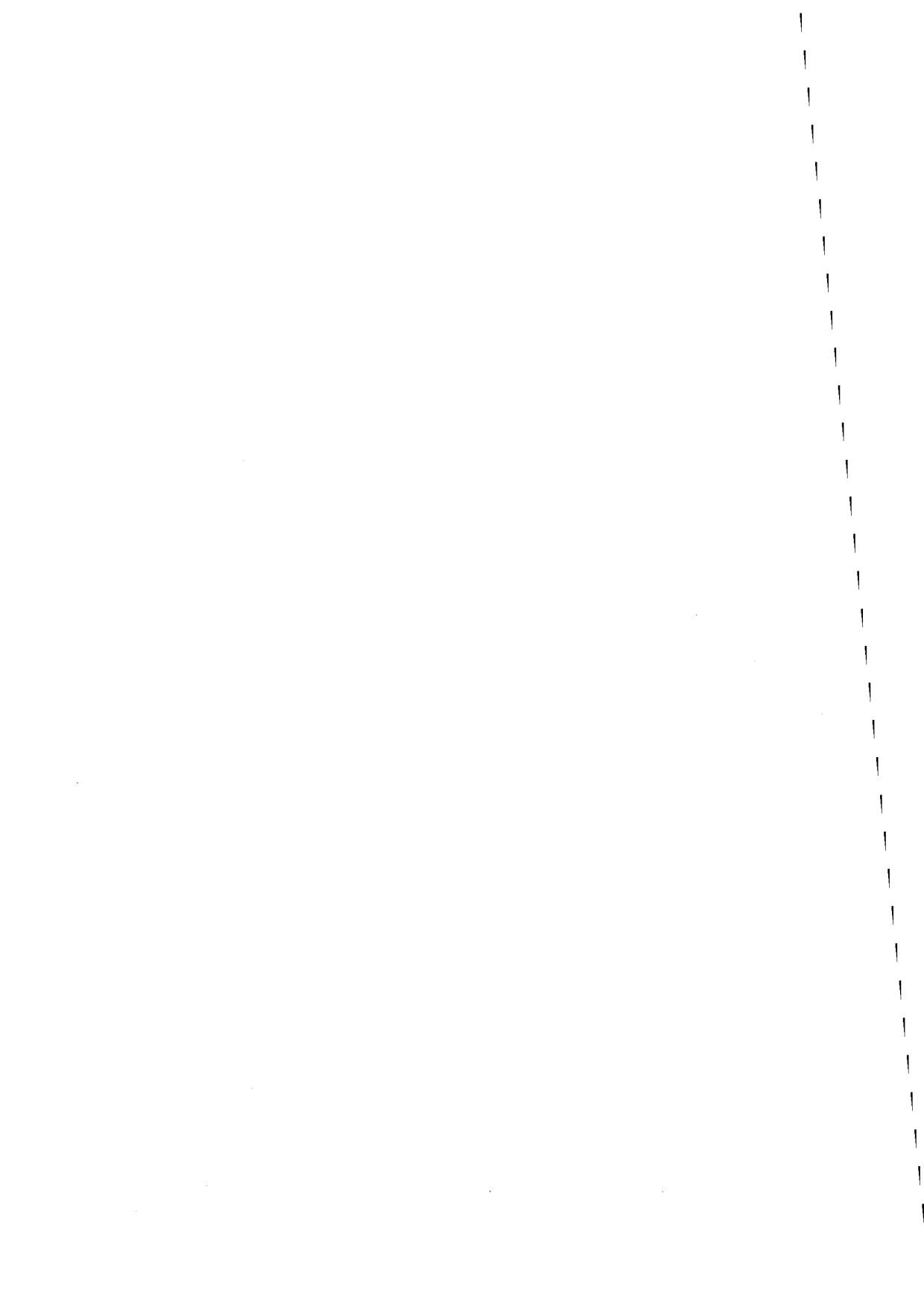
- El extraño caso del doctor Jekyll* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Victor Fleming, 1941) (Stevenson)
- Fausto* (Faust, Friedrich W. Murnau, 1926) (Goethe)
- El gatopardo* (Il gattopardo, Luchino Visconti, 1963) (Lampedusa)
- Germinal* (Yves Allégret, 1962; Claude Berri, 1993) (Zola)
- Guerra y paz* (War and Peace, King Vidor, 1965; Voina i mir, Sergei Bondarchuk, 1967) (Tolstoi)
- Los hermanos Karamazov* (The Brothers Karamazov, Richard Brooks, 1958) (Dostoievski)
- Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) (Duras)
- Historia de dos ciudades* (A Tale of Two cities, Jack Conway, 1935; Ralph Thomas, 1958) (Dickens)
- El honor perdido de Katharina Blum* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, Volker Schlöndorff, 1974) (Henrich Böll)
- El idiota* (Hakuchi, Akira Kurosawa, 1951) (Dostoievski)
- La isla del tesoro* (The Treasure Island, Victor Fleming, 1934; Byron Haskin, 1950; Andre White, 1972; Fraser C. Heston, 1989) (Stevenson)
- El jugador* (Le Joueur, Claude Autant-Lara, 1958; The Gambler, Karel Reisz, 1974) (Dostoievski)
- El ladrón de Bagdad* (The Thief of Bagdad, Michael Powell, 1939; Il ladro de Bagdad, Arthur Lubin, 1960)
- La leyenda de Eneas* (La leggende di Enea, Giorgio Rivalenti, 1962)
- El lobo de mar* (The Sea Wolf, Michael Curtiz, 1941) (Jack London)
- Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) (Nabokov)
- Lord Jim* (Richard Brooks, 1965) (Conrad)
- Madame Bovary* (Jean Renoir, 1933; Vincente Minnelli, 1949; Die Nacke Bovary, John Scott, 1969; Claude Chabrol, 1991) (Flaubert)
- La madre* (Mat, Vsevolod Pudovkin, 1925) (Gorki)
- Margarita Gautier* (Camille, George Cukor, 1936) (Dumas, hijo)
- La máscara de hierro* (La Masque du fer, Henri Decoin, 1962; The Man in the Iron Mask, Mike Nevell, 1977) (Dumas)
- Miguel Strogoff* (Michel Strogoff, Richard Eichbert, 1935; Carmine Gallone, 1956) (Julio Verne)
- Las mil y una noches* (Il fiore delle mille e una notte, Pier Paolo Pasolini, 1974)
- Les misérables* (Raymond Bernard, 1934; Richard Boleslawski, 1935; Robert Hossein, 1982) (Víctor Hugo)
- Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1972) (Thomas Mann)
- Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) (Stoker)
- Nuestra Señora de París* (Notre Dame de Paris, Jean Delannoy, 1957) (Víctor Hugo)
- Oliver Twist* (David Lean, 1948) (Dickens)
- Opiniones de un payaso* (Ansichten eines Clowns, Vojtech Jasny, 1975) (Böll)
- Los paladines* (I paladini, Giacomo Battiato, 1983) (Orlando Furioso)
- La perla* (Emilio Fernández, 1946) (Steinbeck)
- La peste* (The Plague, Luis Puenzo, 1992) (Camus)
- El poder y la gloria* (The Power and the Glory, Marc Daniels, 1961) (Greene)
- ¿Por quién doblan las campanas?* (For Whom the Bells Tolls, Sam Wood, 1943) (Hemingway)
- Los poseídos* (Les possédés, Andrei Wajda, 1987) (Dostoievski)
- El proceso* (Le Procés, Orson Welles, 1962) (Kafka)

I promessi sposi (Mario Camerini, 1941) (Manzoni)
El retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, Albert Lewin, 1945; Il dio chiamato Dorian, Massimo Dallammo, 1969) (Oscar Wilde)
Robinson Crusoe (Luis Buñuel, 1952) (Defoe)
La ruta del tabaco (The Tobacco Road, John Ford, 1941) (Caldwell)
Sin compasión (Francisco J. Lombardi, 1994) (Dostoievski)
Das Schloss (Rudolf Noelte, 1970) (Kafka)
El tambor de hojalata (Die Blechtrommel, Volker Schlöndorff, 1979) (Gunter Grass)
Testigo de excepción (Les Misérables, Claude Lelouch, 1995) (Victor Hugo)
El tiempo recobrado (Le temps retrouvé, Raúl Ruiz, 1999) (Proust)
Ulises (Mario Camerini, 1954) (La Odisea)
L'uomo che ride (Sergio Corbucci, 1965) (Victor Hugo)
Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath, John Ford, 1940) (Steinbeck)
Vanina Vanini (Roberto Rossellini, 1961) (Stendhal)
Werther (Max Ophüls, 1938; Pilar Miró, 1986) (Goethe)
Yo, viernes (Man Friday, Jack Gold, 1976) (Robinson Crusoe)

4.2. Teatro

As You Like It (Paul Czinner, 1936) (Shakespeare)
August (Anthony Hopkins, 1995) (Chejov)
El avaro (Tonino Cervi, 1990) (Molière)
Campanadas a medianoche (Chimes at Midnight, Orson Welles, 1965) (Shakespeare)
Cromwell (Ken Hughes, 1970) (Shakespeare)
Cyrano de Bergerac (Michael Gordon, 1950; Jean-Paul Rappeneau, 1990) (Rostand)
Enrique V (Henry V, Laurence Olivier, 1944; Kenneth Branagh, 1989) (Shakespeare)
Enrique IV (Henry IV, Marco Bellochio, 1984) (Pirandello)
Edipo, el hijo de la fortuna (Edipo re, Pier P. Pasolini, 1967) (Sófocles)
Electra (Elektra, Michael Cacoyannis, 1962) (Sófocles)
Fedra (Manuel Mur Oti, 1956; Phaedra, Jules Dassin, 1962) (Séneca)
Les Fourberies de Scapin (Roger Coggio, 1981) (Molière)
La gata sobre tejado de zinc caliente (Cat On a Hot Tin Roof, Richard Brooks, 1958) (Tennessee Williams)
Hamlet (Laurence Olivier, 1948; Tony Richardson, 1969; Kenneth Branagh, 1996) (Shakespeare)
Hamlet, el honor de la venganza (Hamlet, Franco Zeffirelli, 1990) (Shakespeare)
Julio César (Julius Caesar, Joseph L. Mankiewicz, 1953) (Shakespeare)
Looking for Richard (Al Pacino, 1996) (Shakespeare)
Macbeth (Orson Welles, 1948; Roman Polanski, 1971) (Shakespeare)
Marco Antonio y Cleopatra (Anthony and Cleopatra, Charlton Heston, 1972)
Medea (Pier Paolo Pasolini, 1969) (Eurípides)
Mucho ruido y pocas nueces (Much Ado About Nothing, Kenneth Branagh, 1993) (Shakespeare)
Muerte de un viajante (Death of a Salesman, Volker Schlöndorff, 1985) (Arthur Miller)
La mujer indomable (The Taming of the Shrew, Franco Zeffirelli, 1967) (Shakespeare)
Nora (Rainer W. Fassbinder, 1974) (Ibsen)
Noche de Reyes (Twelfth Night or What You Will, Trevor Nunn, 1996) (Shakespeare)
Otelo (Othello, Orson Welles, 1952; Stuard Burge, 1966; Franco Zeffirelli, 1986; Sergei Yutkevich, 1955; Oliver Parker, 1995) (Shakespeare)

- Prospero's Book* (Peter Greenaway, 1991) (Shakespeare)
- Pygmalion* (Anthony Asquith, 1938) (George. B. Shaw)
- Ran* (Akira Kurosawa, 1985) (Shakespeare)
- El resto es silencio* (Der Rest ist Schweigen, Helmut Kautner, 1960) (Shakespeare)
- El rey Lear* (Korol Lear, Grigori Kozintsev, 1970) (Shakespeare)
- Ricardo III* (Richard III, Laurence Olivier, 1956; Richard III, Richard Loncraine, 1995) (Shakespeare)
- Romeo, Julieta y los espíritus* (Romeo, Julia Tma, Jiri Weiss, 1959) (Shakespeare)
- Romeo y Julieta* (Romeo and Juliet, George Cukor, 1936; Renato Castellani, 1954; Franco Zeffirelli, 1978; William Shakespeare's Romeo and Juliet, Baz Luhrmann, 1996) (Shakespeare)
- Salomé* (William Dieterle, 1953) (Oscar Wilde)
- El sueño de una noche de verano* (A Midsummer Night's Dream, William Dieterle y Max Reinhardt, 1935; Adrian Noble, 1996) (Shakespeare)
- Tempestad* (Tempest, Paul Mazursky, 1982; The Tempest, Derek Jarman, 1980) (Shakespeare)
- Trabajos de amor perdido* (Love's Labour's Lost, Kenneth Brannagh, 1999) (Shakespeare)
- Un tranvía llamado deseo* (A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951) (Tennessee Williams)
- Trono de sangre* (Kumonosu-Djo, Akira Kurosawa, 1957) (Macbeth) (Shakespeare)
- Vania en la calle 42* (Vanya on 42nd Street, Louis Malle, 1994) (Chejov)
- El zoo de cristal* (The Glass Menagerie, Paul Newman, 1987) (Tennessee Williams)



Bibliografía

1. Obras generales

- ALBA, Ramón (comp., 1999), *Literatura española. Una historia de cine*, Madrid, Polifemo/M° de Asuntos Exteriores.
- AGUIRRE ROMERO, Joaquín M^a (1989), *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*, Madrid, edición policopiada, Facultad de CC. de la Información, Universidad Complutense.
- ALBÈRA, François (comp., 1998), *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós.
- AMELL, Samuel (1997), «Juan Marsé y el cine», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, n° 22, págs. 55-65.
- ARNHEIM, Rudolf (1990), *El cine como arte*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jacques / Bergala, A./ Marie, Michel / Vernet, M. (1985), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jacques / Marie, Michel (1993), *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- AYALA, Francisco (1996), *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.
- BAL, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BALDELLI, Pio (1966), *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC.
- BALLÓ, Jordi / Pérez, Xavier (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- BAZIN, André (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

- BEJA, Morris (1979), *Film & Literature*, New York, Longman.
- BETTETINI, Gianfranco (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.
- , (1986), *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- BORDWELL, David / Thompson, Kristin (1995), *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, David (1995), *El significado del filme*, Barcelona, Paidós.
- , (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- BRADY, John (1995), *El oficio de guionista*, Barcelona, Gedisa.
- BRAVO GOZALO, J.M. (comp., 1993), *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid, ICE Universidad de Valladolid.
- BREMOND, Claude (1970), «El mensaje narrativo», *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, págs. 71-104.
- BURCH, Noël (1979), *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.
- BUSSI PARMIGIANI, Elisa (1994), «A Passage to India: from novel to film. Some problems of "translation"», en Eguiluz (comp., 1994), págs. 105-120.
- CANTOS, Antonio (comp., 1997), *Arte, literatura y discurso cinematográfico*, Málaga, Universidad (Anejo XIII de *Analecta Malacitana*).
- CASETTI, Francesco / Di Chio, Federico (1994), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- CLERC, Jeanne-Marie (1985), *Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, Metz, Press Universitaires de Metz.
- , (1993), *Littérature et cinéma*, París, Nathan.
- COMPANY, Juan Miguel (1987), *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra.
- CORTELLAZZO, Sara / Tomasi, Dario (1998), *Letteratura e cinema*, Roma, Laterza.
- DAVIES, Anthony (1988), *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EGUILUZ, Federico (comp., 1994), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco.
- EISENSTEIN, Serguei M. (1982), *Cinematismo*, Buenos Aires, Quetzal.
- ENSER, A.G.S. (1971), *Filmed Books and Plays*, Londres, Andre Deutsch.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1995), «No me esperen en abril», *Academia*, nº 12, octubre.
- FIELD, Syd (1994), *El libro del guión*, Madrid, Plot.
- FREIXAS, Laura (1999), *Taller de narrativa*, Madrid, Anaya.
- FUZELLIER, Étienne (1964), *Cinéma et littérature*, París, Cerf.
- GARCÍA, Alain (1990), *L'adaptation du roman au film*, París, IF Diffusion.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993), *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- , (1994), *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José (1982), *Poética del texto audiovisual*, Pamplona, Eunsa.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GAUDREAU, André (1988), *Le Récit filmique*, París, Meridiens Klincksieck.
- GAUDREAU, André / Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- GEDULD, H. M. (comp., 1981), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos.
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, París, Seuil.
- , (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GIMFERRER, Pere (1985), *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta (nueva edición en Seix Barral, 1999).
- , (1995), «Literatura y cine», *Academia*, nº 12, octubre, págs. 35-45.

- GOLDMAN, Annie (1972), *Cine y sociedad moderna*, Madrid, Fundamentos.
- GÓMEZ MESA, Luis (1978), *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional.
- GÓMEZ VILCHES, José (1998), *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada (1992), «*Nada*», *una novela, una película*, Sevilla, Productora Andaluza de Programas.
- GOYTISOLO, Luis (1995), «El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea», *Academia*, nº 12, octubre.
- GUARINOS, Virginia (1996), *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla.
- HELBO, André (1997), *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Armand Colin.
- HERNÁNDEZ LES, Juan (1993), *Cine e literatura: a especificidade da imaxe visual*, A Coruña, Xunta de Galicia.
- HUESO, Ángel Luis (1998), *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- JOST, F. (1978), *L'Oeil-caméra. Entre films et roman*, Lyon, Press Universitaires de Lyon.
- KERMODE, Frank (1983), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa.
- KRACAUER, Siegfried (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- LAFFAY, Albert (1966), *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Barcelona, Labor.
- LOTMAN, Yuri M. (1979), *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- , (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LOZANO MANEIRO, José M^a (1982), *El relato fílmico y su escritura: introducción a la historia y teoría del guión y de la realización cinematográfica*, Madrid, tesis doctoral policopiada, Facultad de CC. de la Información, Universidad Complutense.
- MAHIEU, José Agustín (1985), «Cine y literatura: la eterna discusión», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 420, junio, págs. 175-184.
- MARÍAS, Javier (1995), «Todos los días llegan», *Academia*, nº 12, octubre.
- MARTIN, Marcel (1962), *La estética de la expresión cinematográfica*, Rialp, Madrid.
- , (1990), *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Florencio (1989), *Cine y literatura en Mario Camus*, tesis doctoral policopiada, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso (1994), «Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática», Federico Eguiluz (comp.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco, Vitoria, pp. 331-340.
- METZ, Christian (1966), «Le cinéma moderne et la narrativité», *Cahiers du Cinéma*, nº 185, diciembre, págs. 42-68.
- , (1973), *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.
- MICCICHÈ, Lino (1995), «Teorías y poéticas del Nuevo Cine», en Monterde/Riambau, (comp.), 1995, págs. 15-40.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- MITRY, Jean (1978), *Estética y psicología del cine*, 2 vol., Madrid, Siglo XXI.
- , (1990), *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Akal.
- MOLINA FOIX, Vicente (1984), «El mirón literario», *Revista de Occidente*, nº 40, septiembre, págs. 33-43.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de la Mata (1986), *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat.

- MONTERDE, José Enrique / Riambau, Esteve (comp., 1995), *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, Vol. XI, Madrid, Cátedra.
- , (comp., 1996), *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*, Vol. IX, Madrid, Cátedra.
- MORENO, Julio L. / Rodríguez Monegal, Emir (1961), «Cine y teatro», *Film Ideal*, nº 65, págs. 13-15; nº 66, págs. 15-17 y nº 67, págs. 22-26.
- MORIN, Edgar (1966), *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus.
- , (1972), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- MORRISSETTE, Bruce (1985), *Novel and Films. Essays in Two Genres*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- PALACIO, Manuel / Pérez Perucha, Julio (comp., 1997), *Historia general del cine. Europa y Asia (1918-1930)*, Vol. V, Madrid, Cátedra.
- PASTOR CESTEROS, Susana (1996), *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad de Alicante.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- PERKINS, V.F. (1976), *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos.
- PLATAS TASENDE, Ana Mª (comp., 1994), *Literatura, Cine, Sociedad. Textos literarios y filmicos*, A Coruña, Tambre.
- PRÓSPER RIBES, Josep (1991), *Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica*, Madrid, Facultad de CC. de la Información, Universidad Complutense.
- QUESADA, Luis (1986), *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- RENTSCHLER, Eric (comp., 1986), *German Film & Literature. Adaptations and Transformations*, Nueva York, Mehuen.
- RIAMBAU, Esteve / Torreiro, Casimiro (1998), *Guionistas en el cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- RICARDOU, Jean (1966), «Page, film, récit», *Cahiers du Cinéma*, nº 185, diciembre, págs. 71-74.
- RICHARDSON, Robert (1969), *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1999), *El teatro en el cine español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio / Sanderson, John D. (comp., 1996), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad de Alicante.
- , (comp., 1997), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Alicante, Universidad de Alicante.
- , (comp., 1999), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim / Alsina Thevenet, Homero (comp., 1985), *Textos y manifestos del cine*, Barcelona, Editorial Fontamara.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1970), *De la littérature au cinéma*, París, Armand Colin.
- RUÍZ BAÑOS, S. / Cervera Salinas, V. / Rodríguez Muñoz, A. (1998), *El compás de los sentidos (Cine y estética)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RUÍZ RAMÓN, Francisco (1977), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- SAALBACH, Mario (1994), «La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición», Federico Eguiluz (comp.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, págs. 417-423.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996), *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (1996), *Fábricas de la memoria (Introducción crítica al cine)*, Madrid, San Pablo.
- , (1997), *El cine de Mario Camus. La construcción de la identidad cinematográfica a través del análisis del filme*, edición policopiada, Madrid, Facultad de CC. de la Información, Universidad Complutense.
- , (1998), *Mario Camus*, Madrid, Cátedra.
- , (1999), «Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales» en Ríos Carratalá/Sanderson (comp.), págs. 59-74.
- SCOTT, James F. (1979), *El cine: un arte compartido*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- SEGER, Linda (1993), *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp.
- SIMON, Jean-Paul (1983), «Énonciation et narration. Gnarus, auctor et Protée», *Communications*, nº 38, págs. 155-191.
- SONTAG, Susan (1984), «De la novela al cine», *Revista de Occidente*, nº 40, septiembre.
- SPERANZA, Graciela (1997), «Literatura y cine: el precio de la felicidad», Oubiña, David / Aguilar, Gonzalo (comp., 1997), *El guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- STAM, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- SUÁREZ, Gonzalo (1995), «Dos cabalgan juntos», *Academia*, nº 12, octubre.
- TALENS, Jenaro / Zunzunegui, Santos (comp., 1997), *Historia general del cine. América (1915-1928)*, Vol. IV, Madrid, Cátedra.
- TALENS, Jenaro / ZUNZUNEGUI, Santos (comp., 1998a), *Historia general del cine. Orígenes del cine*, Vol. I, Madrid, Cátedra.
- TALENS, Jenaro / ZUNZUNEGUI, Santos (comp., 1998b), *Historia general del cine. Europa 1908-1918*, Vol. III, Madrid, Cátedra.
- UBERSFELD, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- URRUTIA, Jorge (1987), *Imago litterae. Cine, literatura*, Sevilla, Alfar.
- , (1994), «Desviación argumental y tematización de efectos en el cine de origen literario», F. Casetti y otros, *Comunicación y espectáculo*, Sevilla, Don Quijote, págs. 25-42.
- UTRERA, Rafael (1987), *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
- , (1997), «Orfeo según Cocteau: del teatro al cine», en Antonio Cantos (comp., 1997), págs. 85-98.
- VANOYE, Francis (1995), *Récit écrit-Récit filmique*, París, Nathan.
- , (1996), *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Es-pasa Calpe.
- , (1994) «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1982)», VV.AA., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. IV, Madrid, Castalia, págs. 421-438.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1973), «Cine, teatro y novela», en Román Gubern (comp.), *El cine. Enciclopedia del séptimo arte*, vol. 5, San Sebastián, Buru Lan.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996), *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós.

2. Referencias de los análisis de adaptaciones

- ALARCOS LLORACH (1990), «Al hilo de *La colmena*», *Ínsula*, nº 518-519, febrero-marzo.
- ALCOVER, Norberto (1998), «*Carne trémula*», *Cine para leer 1997*, Bilbao, Mensajero, págs. 187-190.

- ALMODÓVAR, Pedro (1997), *Press-book de Carne trémula*, Madrid, El Deseo.
- AROCENA, Carmen (1996), *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra.
- ANGULO, Jesús / Heredero, Carlos F. / Rebordinos, José Luis (1996), *Elías Querejeta. La producción como discurso*, San Sebastián, Filmoteca Vasca-Fundación Caja Vital.
- ARRIBAS, Juan (1983), «*La colmena*», en *Cine para leer 1982*, Bilbao, Mensajero, págs. 112-114.
- ASÚN, Raquel (1989), «Introducción. Biografía y crítica» a Camilo José Cela, *La colmena*, Madrid, Castalia.
- CASTRO, Antonio (1995), «Polanski y la mujer torturada», *Dirigido*, n° 233, marzo.
- DORFMAN, Ariel (1992), *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, De la Flor.
- DEVENY, Thomas (1988), «Cinematographic Adaptations of Two Novels by Camilo José Cela», *Film Literature Quarterly*, vol. 16, n° 4, octubre, págs. 276-278.
- DOUGHERTY, Dru (1990), «*La colmena* en dos discursos: novela y cine», *Ínsula*, n° 1 518-519, febrero-marzo.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1997), «Una novela al fondo», *El País*, 13 de octubre.
- GARCÍA MORALES, Adelaida (1985), *El Sur / Bene*, Barcelona, Anagrama.
- GREENE, Graham (1980), *El tercer hombre. El ídolo caído*, Barcelona, Argos Vergara.
- GUILLOT, Vicente (1995), «Las dos colmenas», *Anuario de Cine y Literatura en Español* (Dep. of Modern Languages and Literature, Villanova University), n° 1, págs. 37-46.
- MORENO, Francisco (1995), «*La muerte y la doncella*», *Cine para leer 1994*, Bilbao, Mensajero, págs. 393-397.
- PARDO, Jesús (1998), «El Hércules Poirot de Rendell», *El Mundo*, 16 de agosto.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1982), «Retorno al mundo de *La colmena*», *El País*, 23 de enero.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (comp., 1997), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- SALA VALLEDAURA, Josep M^a, «*La colmena*: algunas funciones de la modalización narrativa», *Ínsula*, n° 518-519, febrero-marzo.
- SANDERSON, John D. (1997), «¿Novelista? ¿guionista?: el "tercer ojo" de Graham Greene en *El tercer hombre* de Carol Reed», Ríos Carratalá, J.A. / Sanderson, J.D. (comp., 1997), *op. cit.*, págs. 67-70.
- STRAUSS, Frédéric (1997), «Le goût de la chair. Entretien avec Pedro Almodovar», *Cahiers du cinéma*, n° 518, noviembre, págs. 30-36.
- TEISSEIRE, Guy (1991), «Quand Graham Greene faisait son cinéma», *Positif*, n° 364, junio, págs. 91-94.
- URRUTIA, Jorge (1988), «Introducción», Camilo José Cela, *La colmena*, Madrid, Cátedra.
- UTRERA, Rafael (1990), «Cela en la pantalla», *Ínsula*, n° 518-519, febrero-marzo.
- VACHAUD, Laurent (1995), «La Cravache de Ben-Hur. Entretien avec Roman Polanski», *Positif*, n° 410, abril, págs. 9-15.

José Luis Sánchez Noriega

De la literatura al cine



La adaptación de obras literarias al cine tiene la misma tradición centenaria que el séptimo arte. Y, sin embargo, cada adaptación de una obra conocida renueva la eterna polémica: se suele rechazar la película lamentando que la complejidad del texto literario haya sido despreciada por la superficialidad de las imágenes.

De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación indaga en el núcleo de ese debate con voluntad de clarificar sus términos y apreciar la convergencia básica entre cine y literatura: el arte de narrar. En la primera parte se abordan las dimensiones que tiene la relación entre el cine y la literatura y se establece una tipología con los procedimientos más usuales de las adaptaciones, desde la mera plasmación visual a la creatividad desplegada por cineastas tan singulares como Buñuel o Almodóvar. En la segunda se ofrece una teoría del relato, basada en los estudios narratológicos más solventes, que da cuenta de las convergencias entre obras literarias y fílmicas. Y la tercera parte presenta seis modelos prácticos de análisis de adaptaciones que se corresponden a textos literarios diversos. El libro, que se completa con una amplia filmografía con las principales obras de la literatura que han sido llevadas al cine, es el resultado de investigaciones y cursos y se dirige a los estudiosos interesados en el cine en cuanto relato y en el conocimiento de los trasvases culturales.

José Luis Sánchez Noriega es profesor universitario y ha publicado una decena de libros sobre cine y cultura de masas, entre los que destacan *Crítica de la seducción mediática* (1997), *Mario Camus* (1998) y *Obras maestras del cine negro* (1998).

www.paidos.com

ISBN 84-493-0896-8



9 788449 308963